

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

ZAGADNIENIA
RODZAJÓW
LITERACKICH

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ
LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

2, z.1

OSSOLINEUM

WYDAWNICTWA
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń

Bulletin de la Société des Sciences et des Lettres de Łódź

Przegląd Nauk Historycznych i Społecznych

Przegląd Socjologiczny

Rozprawy Komisji Językowej

Biuletyn Peryglacyjny

Societatis Scientiarum Lodziensis Acta Chimica

Prace Polonistyczne

Zagadnienia Rodzajów Literackich

Odczyty

Prace Wydziału I

Językoznawstwa, Nauki o Literaturze i Filozofii

Prace Wydziału II

Nauk Historycznych i Społecznych

Prace Wydziału III

Nauk Matematyczno-Przyrodniczych

Prace Wydziału IV

Nauk Lekarskich

Prace z historii myśli społecznej

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

TOM II ZESZYT 1 (2)

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

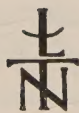
LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
SOCIETAS SCIENTIARUM ŁODZIENSIS
WYDZIAŁ I

SECTIO I

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

TOM II, ZESZYT 1 (2)



ŁÓDŹ 1959

ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH WE WROCŁAWIU

Redakcja:
Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynałowski, Witold Ostrowski

Okladkę projektował Ryszard Gachowski

Wszelkie prawa zastrzeżone

Printed in Poland

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1959. — Wydanie I.
Nakł. 850+150 egz. Objętość ark. wyd. 13,80, ark. druk. 11,13, ark. form. A-1 14,80.
Papier m/gł. kl. III, 70 g, 70×100 (16), z fabr. w Kluczach. Oddano do składania
30 V 1959, podpisano do druku 2 X 1959, druk ukończono w październiku 1959 r.
Wrocławska Drukarnia Naukowa. — Nr zam. 115/59 L-18. Cena zł 30.—

JULIUSZ KLEINER

THE ROLE OF TIME IN LITERARY GENRES *

According to Bergson time is the most essential reality, and there is much evidence to support his opinion. The psychological attitudes towards an experience depends, in the first place, upon the time to which the event causing the experience belongs. Such events could have occurred in the past, may act directly or their occurrence can be awaited for the future. They can be associated with a belief that they always recur in favourable conditions or are placed beyond the scope of time, thus beyond the scope of real life.

Various types of literary works develop in conformity with these different psychological attitudes. Consequently the theory of literary genres must, apart of other significant aspects, account for the time factor. What the memory retains from the past makes the subject-matter of epics. The direct perception of the present is expressed by lyrics¹. The centring of attention on the future and the striving for definite aims form the psychological substrate of the drama. All that is real under specific conditions irrespectively of time, what is considered valid at all times, is contained in poetry of mental generalizations, in didactic poetry, and in the true, not necessarily instructive poetry of the mind, either expressing pure ideas or illustrating them by examples in fables. When imagination crosses the limits set by time, life is transformed into the poetry of dreams, of fantastic tales.

The above does not cover all poetical work since the role of time may be restricted merely to the background whereas space relations may be made the essence of poems. Such poetry is descriptive and is characterized positively with regard to space relations and negatively with regard to time.

In this way the list of literary forms based on the role of time is complete:

* In conformity with our announcement in „Problems of Literary Genres“ vol. 1 we present professor Kleiner's dissertation. Our wish is to render accessible to the foreign reader the original concepts of the Author, the eminent Polish historian and theoretician of literature. This dissertation saw the light of day in „Pamiętnik Literacki“ (XXII/XXIII, 1925/26) and was then reprinted in his *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, p. 49—58.

¹ The connections between lyrics and the present time have been frequently stressed in theories of literature, though some authors regard lyrics as timeless.

- A. Poetry of spatial relations or descriptive poetry.
- B. Poetry of defined time:
 - 1. poetry of the past or epics,
 - 2. poetry of the present or lyrics,
 - 3. poetry aimed to the future or the drama.
- C. Poetry of all times or didactic poems.
- D. Extratemporal poetry or tales².

In contrast with the traditional approach the new criterion distinguishes between descriptive and didactic poetry. The former kind of poetry has been often mixed up with epics (mainly because an epic may contain descriptive passages), whereas the latter has been included both in epics and in lyrics. While the validity of the distinction made between description and didactics is evident and there is little probability that any one will question it, there may be some surprise at the classification of tales as a separate branch of poetry. Indeed, tales are narratives and as such they have been classified as epics if they had not have the form of the drama, the form of dramatic tales.

The fact is that every kind of literary work develops its own characteristic form, though this form must not necessarily be associated with one type of literary work only. A narrative is specifically suited for presenting past events and in that it is an epic³; however whenever the subject of a literary piece has the nature of an „occurrence“, the same form will have to be accepted, even if it has nothing in common with facts from the past and if the origin of the theme is entirely different than in epics. There are, thus, didactic poems that are epic in their form (tales and fables), and also poems of dreams, desires, and fantasy illusively assuming the shape of narratives relating events that occurred *once upon a time*. However, time so „defined“⁴, contrarily to the indication of time in epics, remains unspecified and, in fact, *once upon a time* means *never*, similarly as *in a far country* of fairy-tales means *nowhere*. An undefined time and an undefined place of occurrences are characteristic for tales, whereas epics are characterized by the clear definition of both. Thus tales differ sharply by their most obvious external traits, by what is clearly stated at the very beginning, from the seemingly related epics.

² If, in spite of the acceptance of the significance of time, the traditional division into three groups is to be maintained, then the poetry of the past has to include, as a subgroup, tales telling of a fictitious past, while the poetry of the present must cover lyrics, didactics and descriptive poems.

³ The trait justifying the putting together of descriptive poems and epics has been dealt with in another essay.

⁴ On the contrary in tales *once* means at *any time* („Once upon a time was a mouse...“ has an entirely different meaning than „There was once a powerful king...“) and an unspecified place signifies any place or everywhere.

The apparent similarity consists in the tendency of the human mind to mix up various kinds of reality. Indeed, all that presents itself to human experience or passes as thoughts through the mind falls under one of only two categories: it either does or does not belong to reality. However, the lack of reality can be of various kinds. Something may lack reality because it no longer exists at present but did in the past, the unreality of the past; or it may lack reality because it does not yet but will exist in the future, the unreality of the future; then the lack of reality may be caused by the absence of something in some specified place while it is certainly to be found somewhere else far away, the unreality of distance; and finally something may be entirely beyond reality, it does not exist and never did nor will exist anywhere. Such unreal objects are often of great emotional value to men, so much so that the consciousness of their unreality has a painful and destructive effect on the mind. As a compensation man attempts to impart to nonexistent things traits of undoubted reality, or at least some semblance of reality, by pretending that they are unattainable only temporarily. What is absolutely unreal changes in the feelings of individuals or societies into something past, distant, or future. Dreams are projected into the past, to some place far-away, or to an absolutely certain future. The paradise, the golden age, the Atlantis, the islands of happiness, and the philosophy of national messianism are all examples of such compensations. Tales are a graciously gentle attempt to transfer the desired and dreamt of wonders into an undefined past. They trespass dreamfully and intangibly but forcibly to the field of epics.

However, gradually as the emotional approach toward the past is intensified and expands, even the memory of past occurrences is penetrated by dreams. Slowly memory cedes to imagination and a fiction about the past grows up. This fiction contrasts with and complements the truth about the past giving rise to an epos.

Thus, in spite of essential differences tales and epics become interwoven. This has always happened in the course of evolution and various literary forms have overlapped and mixed together, as possibly they were mixed at the beginning in the earliest forms of lyrico-dramatic epic tales that masked philosophical ideas and views, in some primitive mythical ballads.

The mutual penetration of literary forms also consists in the fact that with regard to time every literary form has in it themes with different traits. Simultaneously, as the technique of literary work becomes perfected and as the volume of literature increases, every literary form tends to take up themes from other fields.

Whenever the human mind is capable to dominate the material of artistic works it always tends to choose what is best suited for its purpose. This is done either because of some kind of mental economy or for other reasons.

Of the powers of the human mind memory is the one responsible for making choices. It has a natural tendency to retain the most important facts. Consequently, primitive epics — similarly as the closely related primitive historiography — are restricted to important matters and never deal with things of little significance or trifles.

Selection is even more evident in the case of endeavours since what is aimed at is always considered as having, at the time the choice is made, the highest value. Thus, with regard to choice, the drama goes further than epics. It centres only on the most essential problems. However, from the biological viewpoint there is nothing more important than the conflict between life and death and therefore the drama is, in its principal forms, a poem of the struggle of death against life, whereas the comedy, which is the analogical form of the drama, praises the struggle of life against all that is harmful to it.

The situation is entirely different in the case of lyrics. Man's choice plays a very small part in what influences the human mind momentarily. In lyrics anything may be significant, can affect emotions, and everything affecting an individual and stirring individual emotions, if even for a brief moment, is important. Thus, lyrics are not subjected to the selection of subjects. They describe all things and there is nothing too trivial for them. It is not till some collective feeling comes into prominence that definite thematic groups develop in the field of lyrics as, for instance, in the case of religious and hymnal lyrics.

In the natural evolution of poetry this threefold approach to the subject-matter is very clearly marked. Homer tells only of gods and heroes, Aeschylus and Sophocles write about an overwhelming and shattering fate, Anacreon sings the song of wine and feasts.

Thematic restriction lies in the essence of didactics and tales. They instruct about important matters or dream of things worth yearning for. On the other hand, descriptive poetry has apparently developed without any thematic restrictions. From the moment when it ceased to be merely an addition to other literary forms and gained an autonomous status it has consciously developed as a separate part of artistic culture, finding delight in displaying its skill to observe and express impressions. It is not so much what is described but how it is done that is important.

Simultaneously with the spread of descriptive literature there appears a tendency to part with any thematic restrictions and the conviction gains ground that everything that is, is worthy of poetry. Lyrics also develop

along similar lines as descriptive poetry. Lyricism, having penetrated to poetry and drama, breaks down all thematic boundaries. In lyrical epics everyday life may be equally important as the battles waged by heroes and the lyrical dramatist is apt to write dramas about everyday life of the „man in the street“. To this social and democratic tendencies and the scientific habit of inquiring into details have been added and together they destroy the aristocratic hierarchy of old literature.

In this way literary works, having nothing in common with the natural evolution of distinct literary forms, are created. Such are, for instance, combinations of lyricism with a scientific approach, psychologically descriptive novels, and lyrical dramas in book form.

Such works have enriched literature, have opened new fields to genius, but have squandered the fruit of centuries of development.

Let us not wonder at the pseudoclassicists and let us not condemn them for their backward contentiousness. There is much to say in favour of their attacks.

In the first place they were right in the famous, or perhaps notorious, controversy on unity, which was decided in their favour not by academic theorists but by such writers as Ibsen, Maeterlinck and Wyspiański who had revived the three structural bonds of the drama: the unity of time, the unity of place, and the unity of action.

Here again comes up the role of time. The problem of unity in various kinds of literary work can be almost fully explained from the point of view of the time difference and the closely related difference in psychological attitudes.

In psychology unity is known primarily in the sphere of the will. The strive to attain a chosen aim consists in the conscious enforcement in life of the convergent factor or, speaking in esthetic terms, in composing life according to the principles of the unity of action.

The end aimed at distracts the attention from all that is strange to it, concentrates all efforts in the desired direction, and unites the constant effort of the will with the concentration of the mind. Such must be the structure of the drama when it is subjected to the preconceived end. In the structure of the drama the aim must not only be constantly kept in mind but must be potentially contained in every step forward as the drama unrolls. Every step must constitute a link of a uniting chain, must be the natural outcome of the preceding steps, and must logically lead to the next ones. The logic of a consistent action is, in fact, the poesy of this literary form, the name of which means nothing else than action.

The essence of the drama and its compact structure are so closely related that when this composition is destroyed the type of the literary form is changed. Similarly as it is impossible to strain the will perma-

nently and strive consistently for the desired end when energy is dissipated and attention distracted or divided among unnecessary secondary matters, it also is impossible to conceive a drama without expressive unity. When these conditions are not fulfilled the drama changes to a dramatic novel, to dramatic lyrics or to dramatized scenes. In no other field of art the fact is equally plain and obvious that artistic laws do exist and that these laws do, in fact, issue out of „nature“. In this point, in spite of many mistakes on other questions, the views of pseudoclassicists were entirely correct.

The composition of the drama is governed by the unity of endeavours. The composition of epics is based on the turn of memory to the past and is determined by the relations (and not the unity) of reminiscences.

Reminiscences are always grouped round some centring point but they exert no such unifying pressure as the aim does in the case of endeavours. Reminiscences permit a wide radiation of associations and a great freedom in their logic. The simultaneity or a common place of occurrences are sufficient to weaken the control exerted by the centre point in reminiscences. We always have a tendency to remember together all that has occurred at one time or in some place and a natural inclination to indulge in all kinds of digressions without harming the main stream of our memories. Such is too the composition of epics.

However, associations forming the compositional basis in epics can also gain unity. Epics tend to deal with important matters and endeavours are most important also in past events. Thus occurrences from the past are willingly associated into sequences marked out by aims successfully attained or endeavours that failed. Very often a narrative has as its theme the history of efforts and strive thus approaching the drama of the past.

The composition of both the drama and epics is based on objective relations; in both literary forms there is a mutual relationship between all that is presented and all presentations issue one from the other. Lyrics describe impressions at the moment of their reception and momentary psychological states, so the basis of their composition must be subjective. The composition here rests on the unity of experiences. However, the unity of experiences may consist of completely independent and entirely divergent elements. It may be that in the actual stream of life unity may be mixed of great events and trifles, the shock of tragedy and the noise of the street, the death of a beloved person and the colour of a veil. There are no impossible associations in lyrics and no elements so contradictory that they cannot be placed side by side.

This trait, even if not fully realized, was already felt by the authors of primitive lyrics. They mixed into their songs seemingly unrelated refrains and interrupted some sorrowful ballade or heart-breaking consi-

derations by such a recurring refrain as for instance „And lime-trees are still luscious ...“.

It may seem that, since the lack of thematic restrictions lies in the very nature of lyrics, they likewise must have a full compositional freedom. As long as the poet succeeds in enforcing his unity of impressions he is free to introduce any, even contradictory elements.

This is so, but with one reservation resulting from the very essence of the subject. The unity of experience is greatly restricted by the well-known psychological limitation of the consciousness. The volume of psychological experiences which can be recorded simultaneously is very limited and only few impressions can be perceived as a unity. And this gives rise to a principle unknown in epics and paramount for lyrics, the principle of brevity.

All truly lyric works similarly as songs, which in their origin, are strictly related with lyrics, must be short. When their length increases they depart, of necessity, from the typical and either approach epics or are saturated with dramatic elements⁵.

Lyrics have access to the fields of both the drama and epics. What takes place in the present time does not consist solely of impressions, but is composed also of reminiscences and endeavours, and it is the attitude towards them that counts. A literary piece is epic when the truth of past times dominates, however when the actual emotional approach to past occurrences is being expressed, when the memory of past times has clearly the character of actual deeply felt reminiscences, then the dominant role belongs to lyrics. Also endeavours belong to the field of lyrics when they are presented as the actual emotional approach towards the aim striven for, as wishes, or as desires. This is so because the subject-matter is then the actual psychological stimulation of emotions and emotions are the source of lyrics⁶.

If even in lyrics the freedom of composition has proved greatly limited the belief that, in view of the freedom of imagination, tales open an unrestricted scope to fantasy would be all the more illusory.

Tales are characterized by the fiction that the things told in them did take place in the past and in this they follow the laws of epics, which is all the more comprehensible since the logic of dreams has much in common with the logic of reminiscences. However, this is not the only evidence of the restrictions governing the composition of tales. Studies on

⁵ The problem is fully dealt with in the second volume of this author's book on Słowacki in connection with the poem *W Szewcarii*.

⁶ This is why prophetic poems — i. e. poems of the directly perceived future — have not been treated separately. The essence of prophetic poems lies in the direct perception and the resulting actual impressions, thus they constitute only an ecstatic variety of lyrics.

the tales of various peoples and from various ages show that they are simpler and shorter than some kinds of epics, and that the composition of tales is on the whole more compact.

There is nothing surprising in this fact. Dreams are controlled by desires and the presentation of desires as well as their fulfillment tend to follow the same lines as those set out by the logic of endeavours. Though deprived of the dramatic strain of the will tales are by their nature more dramatic than epics, they are controlled by desires and not reminiscences, in spirit they are directed to the future, though they seemingly look back to a beloved past.

Tales are dramas of fantasy.

In tales the unity lies somewhere in between epic associations and the unity of the drama⁷.

In the classification of literary forms with regard to time the following types of poems are grouped side by side on equal terms: descriptive poetry, epics, lyrics, the drama, dydactic poetry, and tales.

Such a classification seems, however, not entirely satisfactory. One feels vaguely some uneasiness that classes are not all poetry in the same degree, that the particular types of poems are not equally poetic.

Is it the effect of romantic prejudices hostile to didactics in literature and apt to depreciate any Delilleian descriptiveness? Or perhaps it is the result of the new theories stating that the source of art lies in the subconsciousness and calling for the removal from true poetry of all works displaying solely the controlling faculty of consciousness, of poems arising from observations or from generalizations conceived by the mind?

Without attempting to find an answer to these questions one highly interesting phenomenon must still be mentioned. Undoubtedly poetic characteristics are displayed only by those literary genres that account for time in the concrete (epics, lyrics and the drama) or at least introduce the fiction that concrete time exists (tales). The poetic character of forms in which time plays only a secondary role (descriptive and didactic poems) seems not to be without doubt.

Poetry is strictly associated with the perception of life and life cannot be described without the frame of the moving stream of time.

This is one reason more why the significance of time should be utilized in constructing the theories of literature.

1925—1926.

Tłumaczył *Andrzej Potocki*

⁷ The unity of descriptive and didactic poems is not here considered. In the former case there is the unity of the subject which is being described or, in terms of lyrics, the unity of impressions. In the latter there is the logical and mentally conceived unity or also the unity of the subject dealt with. Descriptive and didactic poetry has no unity of time.

СЕРГЕЙ СОВЕТОВ

Ленинград

К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ „МЦЫРИ“ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

I.

„Можно сказать без преувеличения, — что поэт брал цветы у радуги, лучи у солнца, блеск у молнии, грохот у громов, гул у ветров, — что вся природа сама несла и подавала ему материалы, когда писал он эту поэму”¹. Такими словами Белинский охарактеризовал поэтический язык *Мцыри*. И поистине он был прав! Поэма *Мцыри* является одним из самых зрелых произведений гениального поэта. „Поэма [*Мцыри*] — писал один из исследователей творчества Лермонтова, — исполнена высокой, исключительной эмоциональной силой... В русской поэзии нет другого произведения, столь насыщенного стихийным устремлением к свободе, как *Мцыри*. В этом великое увенчание длительной писательской работы Лермонтова над поэмой о гордом мятежнике”². Язык *Мцыри*, с особой силой отражающий глубокую эмоциональность, все тончайшие нюансы и переплетения чувств, внутренних переживаний поэта, несет в себе нечто специфическое, чисто лермонтовское как со стороны образов, эпитетов, сравнений, так и со стороны лексики, морфологии и синтаксиса. Лермонтов в *Мцыри* нашел „гармонию языка отечественного” и в полном совершенстве слил ее во-едино с идеей, которая вложена в это произведение.

Однако, если бы мы пожелали проникнуть в поэтическую лабораторию поэта, то мы увидели бы, что этой языковой отделке предшествовал период длительной и упорной работы. Лермонтов, как подлинный ваятель, выковал в своей мастерской страстный язык своей поэмы, беря уже готовые, сработанные им раньше, материалы, используя отдельные слитки, высеченные им еще в ранний период творчества, но теперь преобразованные в новый облик, обогащенные

¹ В. Г. Белинский, *Полное собр. соч.*, Изд. АН СССР, т. IV, 1954, стр. 543.

² С. Дурылин, *Как работал Лермонтов*, Изд. „Мир”, Москва 1934, стр. 77—78.

новым языковым материалом, отточенные мастерски художественным резцом зрелого поэта. *Исповедь* (1829 г.) — *Боярин Орша* (1836 г.) — *Мцыри* (1839—1840 г.) — такова единая неразрывная цепь языкового развития одного и того же произведения, показывающая различные стадии в обработке этого поэтического языка, из которых каждая в своем ступенчатом развитии открывает новые качественные достижения.

Автор предлагаемой статьи и стремится показать читателю лабораторную работу поэта над языком одного из совершеннейших своих произведений. Первая редакция *Мцыри* — *Исповедь* — написана Лермонтовым, очевидно, в одно время с первым наброском *Демона* и драмою *Испанцы*, т. е. в 1829 или 1830 г. Вся поэма в основном представляет лирический монолог, напоминающий поэмы *Шильонский узник* Байрона в переводе Жуковского, *Чернеца* Козлова (1824) и поэму *Нищий* Подолинского.

О книжности, риторичности романтических образов, эпитетов, сравнений *Исповеди*, чрезвычайно характерных для раннего поэтического языка Лермонтова, писалось более, чем достаточно. Мы же хотим подчеркнуть, что, однако, среди этих многочисленных расплывчатых и туманных образов, скованных неопределенной, отвлеченной романтической лексикой, можно отметить уже и в этом раннем произведении встречающиеся характерные черты языкового построения образа, которые с такой силой и последовательностью будут развиты в *Мцыри*. Приведем следующее место из поэмы:

... И жить не ведая страстей
Под солнцем родины моей? ...
Ты позабыл, что седина
Меж этих кудрей не видна,
Что пламень в сердце молодом
Не остудишь мольбой, постом.
Когда над бездною морской
Свирепой бури слышен вой
И гром гремит по небесам,
Вели не трогаться волнам
И сердцу бурному вели
Не слушать голоса любви³.

Картина в целом романтична, но чувства поэта выражаются здесь конкретными образами и эпитетами, выступающими в своем

³ Все стихотворные выдержки цитируются мною по изданиям: М. Ю. Лермонтов, *Полное собр. соч.*, Том III, под ред. проф. Б. М. Эйхенбаума, Academia 1935 и: М. Ю. Лермонтов, *Сочинения в шести томах*, Издание АН СССР, Москва — Ленинград 1955, т. IV под ред. проф. В. В. Томашевского.

прямом значении. Однако, это же значение становится и переносным, как только оно переходит в область душевных переживаний. Так реальному образу солнца родины созвучно слово „пламень“, уже становящееся переносным в сочетании со словами „в сердце молодом“. И далее, реальному образу морской бури созвучен эпитет „бурный“, также в переносном значении „страстный, кипучий“, как только оно сочетается со словом „сердце“. Весь отрывок со слов:

Меня могила не страшит.
Там говорят страданье спит и т. д.

до конца II-го абзаца носит реалистический характер с точки зрения языковой и выражен конкретными образами, сочетающимися с душевным настроением героя поэмы.

... знал ли ты, ...
Как сердце билось живей
При виде солнца и полей
С высокой башни угловой,
Где воздух свеж, и где порой,
В глубокой скважине стены
Дитя неведомой страны,
Прижавшись голубь молодой
Сидит, испуганный грозой!

Этот образ едва не единственный во всей поэме *Исповедь* выражен с такой реалистической простотой! И опять-таки „голубь“ метафорически изображает узника, заброшенного на чужбине в скважину тюремной стены монастыря.

Что касается самой лексики, использованной поэтом при создании образов, то следует отметить прежде всего, что в ее составе преобладают слова с отвлеченными понятиями, вроде: „определяет мне конец“, „не продолжит их бытия“, „земля в урочный час“, „тени лучших лет“, „судей бесчувственных моих“, „я свежий, пылкий, молодой“; „ничтожный след, как призраки, как херувим“, „весь превращуся в слово: нет“ и т. д.; или слова, вызывающие конкретные представления, но в основе своей книжные, риторические, выступающие как штамп из арсенала поэтической речи ранних романтиков, вроде: неправой казнь, в крови безумца, звонкие слова, блестящий храм, свежие уста, в сырой тюрьме, бледнеющий цветок, окровавленных палачей, могильный звон, сонной тишины, трепещущих лампад и т. д. Правда, в этот круг отвлеченно-романтических и книжных слов иногда врывались, как свежая струя воздуха, слова и обороты из разговорной речи (им не присвоить, слышен вой, трогаться волнам, пусть вечно мучусь: не беда,

не возражай, давным-давно, но вовсе он не расцветет, судить и медлить вам на что, доселе жизнь была мне — плен и т. п.), но этот разговорный обще-литературный слой поэтического языка Лермонтова в данной поэме составляет весьма небольшой процент по отношению к романтической лексике и звучит известным диссонансом в сочетании с чуждыми ему словами. Однако, не следует думать, что пятнадцатилетний юноша-поэт бессознательно относился к формированию своего поэтического языка. Академик В. В. Виноградов указывает, что: „уже в языке ранних стихотворений Лермонтова обнаруживается стремление к освобождению от фразеологической расплывчатости и неопределенности романтического стиля, стремление к сжатости и четкости поэтического выражения”⁴. Элементы преодоления сказываются в поэме прежде всего в кропотливой переработке ее языкового материала как в области лексики, так и в области синтаксиса, о чем говорят черновые рукописные варианты, испещренные различными поправками, принадлежащими перу поэта. Прежде чем стих выливался в готовом виде, он подвергался целому ряду языковых изменений. Так отрывок:

Доселе жизнь была мне — плен
Среди угрюмых *этих* стен,
Где детства *ясные* года
Я проводил бог весть куда.

первоначально в автографе выглядел иначе, а именно:

Доселе жизнь была мне — плен
Среди угрюмых *ваших* стен,
Где детства *светлые* года
Я проводил бог весть куда.

В копии Лермонтов внес исправление: вместо „ваших” поставил „этих”, а „светлые года” заменил „ясными годами”, не изменяя, однако, самого образа в его прямом значении, т. е. проводил не в значении: жить какой-либо отрезок времени (несов. вид от гл. „провести”), а в смысле: простившись с кем-либо итти с ним до какого-либо предела (сов. вид от гл. „проводить”), что придает совершенно особый, не обычный в данном сочетании смысл всему выражению. А что именно надо понимать это так, а не иначе, говорят следующие за ним слова: „бог весть куда”, т. е. „проводить ясные года куда-то в неведомые дали”.

⁴ В. В. Виноградов, *Оч. по ист. Русск. литерат. яз.*, Учпедгиз, Москва 1938, стр. 272.

И тайну страшную мою
Я неизменно сохраняю.

Сначала в автографе стояло:

И тайну страшную мою
Я как могила сохраняю.

Поэт изменяет в копии это риторическое образное сравнение на слово „неизменно“, считая, что оно отвечает более ясному смыслу „постоянства“, нежели романтическому сравнению своего чувства с „могилой“.

Я волен ... я не брат живых;
Судей бесчувственных моих
Не проклиная.

Первоначально было написано:

Я волен ... из числа живых
Я выкинут: судей моих
Не проклиная.

Прозаический оборот: „из числа живых я выкинут“ — поэт изменяет на образное сравнение: „не брат живых“ и дает характеристику своим живым судьям, определяя их как „бесчувственных“ по отношению к лишенному свободной жизни человеку.

Я признаюсь, мой язык
Не станет их благодарить.

В начальном варианте читаем:

Мой не притворчивый язык
Не станет их благодарить.

Эпитет „не притворчивый“, как не живой в языке, Лермонтов выбрасывает и заменяет его простым образом, но выраженным с большей эмоциональностью: „Я признаюсь, мой язык“ и т. д. Простое предложение заменяется сложно-подчиненным бессоюзным предложением. Отрывочные предложения:

Но кто идет к нему теперь?
Гремит запор, открылась дверь,
И старец дряхлый и седой
Вошел тяжелою стопой, —

звучащие наивно-романтически с точки зрения конструкции — поэт заменяет описательно-эпическим предложением и только в конце дает лирическую разрядку своему чувству:

Но вот по лестнице крутой
Звучат шаги, открылась дверь,
И старец дряхлый и седой
Вошел в тюрьму — зачем теперь;
Что сожаленья и привет
Тому, что гибнет в цвете лет?

Последние лирические строки логически вытекают из предыдущего реалистического описания. В первоначальной редакции этих последних строк не было. Последующий стих:

Не говори! Напрасный труд!

заменяется более подходящим к данному моменту предложением:

Ты здесь опять! Напрасный труд!
Не говори, что божий суд —

служащим как бы обращением к вошедшему монаху и логически вытекающим из предыдущего контекста.

Таковы первые шаги сознательного подхода к языковому материалу.

Спустя шесть лет Лермонтов пишет поэму *Боярин Орша*. Лирический монолог „испанского монаха” почти целиком переносится в новое произведение и обрамляется сюжетной реалистической рамкой, причем он разрывается поэтом на отдельные части, используемые уже теперь в форме диалога и в некоторых местах подвергается новой языковой переработке. Но кроме изменения лексики, образов, эпитетов, взятых из материала *Исповеди*, поэт вкладывает в уста Арсения уже нечто новое, то, чего не было в *Исповеди*. В новых стихах можно отметить некоторый повествовательно-эпический тон, более реалистические образы, а отсюда и обновление, и расширение лексического состава поэмы за счет отвлеченных понятий; реалистическая, иногда даже разговорно-бытовая, лексика смешивается с лексикой романтической. Так напр., слово „говорит” встречается в двух контекстах, однако звучащих интонационно по-разному: в одном случае отвлеченно и патетически (в неопределенно-личной форме), в другом — конкретно и разговорно-просто. Строки из *Исповеди*:

Меня могила не страшит:
Там *говорят* страданье спит
В холодной, вечной тишине.

входят и в *Боярина Оршу*. Но рядом с ними появляются впервые так просто звучащие:

Ты прав... не знаю, где рожден!
Кто мой отец, и жив ли он?
Не знаю... люди *говорят*,
Что я тобой ребенком взят...

Далее уже вырабатываются в виде антитезы сжатые формулы — концовки:

Душой дитя — судьбой монах.
А у себя не находил
Не только милых душ — могил!⁵

Появляются новые конкретные эпитеты и образы:

... в первый раз,
Когда я жил еще у вас,
Среди молитв и пыльных книг
Пришло мне в мысли хоть на миг
Взглянуть на пышные поля...

или в другом месте:

Послушай, я забылся сном
Вчера в темнице. Слышу вдруг
Я приближающийся звук,
Знакомый, милый разговор,
И будто вижу ясный взор... и т. д.

Это новая языковая струя, пробивающаяся в монологе, вставленном в рамку реалистических образов, картин, эпитетов, сравнений, разбросанных по всей поэме *Боярин Орша*.

Из сопоставлений поэм *Исповедь* и *Боярин Орша* видно, что поэт, используя старый материал, значительно перерабатывает его в плане языковом, стремясь достичь или большей конкретизации в образах, заменяя романтически-отвлеченные слова и выражения реалистически-конкретными понятиями, или более ясной и простой синтаксической конструкции, но такой, которая смогла бы сильнее и глубже выразить эмоциональность стиха, отражающую чувства поэта. Эта реалистичность образа и стремление к конкретизации языковых понятий являлись для Лермонтова средством достижения внутренней динамики чувств и рельефности поэтического образа. Однако, на данном этапе это было далеко не совершенным, и поэт должен был еще больше стремиться к усовершенствованию своего поэтического языка, что мы и находим в поэме *Мцыри*, являющейся уже третьей редакцией поэмы о герое-мятежнике.

II.

Поэма *Мцыри* была написана в 1839—1840 г., десять лет спустя после написания *Исповеди*. Если мы обратим внимание на то, что дошло из *Исповеди* и *Боярина Орши* до *Мцыри*, то мы должны кон-

⁵ См. об этом у Б. М. Эйхенбаума в монографии: *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*, Госиздат, Ленинград 1924, стр. 40—41.

статировать, что поэт взял из *Исповеди* (частично) и из *Боярина Орши* именно те отрывки, которые в смысле стиля и языка были наилучшими в тех поэмах; но он не удовлетворился голым переносом, а изменил их синтаксически и лексически, сделав их более простыми, выразительными и конкретными, освободившись от тяжелых построений фраз и отвлеченных слов-понятий.

Для того, чтобы понять, как выковывал Лермонтов свой поэтический язык, необходимо привести несколько примеров, показывающих, как уже готовому тексту поэмы предшествовали отдельные варианты. Отрывок из *Мцыри*, начиная со слов: „Однажды русский генерал” и кончая: „Искусством дружеским спасен”, прежде чем оформиться и принять тот вид, какой мы находим в окончательной редакции, имел три варианта:

- а) *Так занемог. Без слов, без слез*
Он умирал. Один монах и т. д.
- б) *Тот занемог, но перенес*
Болезнь без жалобы и слез.
Он умирал. Один монах и т. д.
- в) *Тот занемог. Но перенес*
Болезнь без жалобы и слез;
Он только пищу отвергал,
И молча, гордо умирал.

и 2) последняя редакция.

Вместо: „он был, казалось, лет шести” вначале стояло: „он был не старе лет шести”, где форма сравнительной степени „не старе” являлась явным архаизмом, от которого Лермонтов отказался, заменив его вводным словом: „казалось”. Вместо окончательного:

Его отцов. *Без жалоб он*
Томился — даже слабый стон
Из детских губ не вылетал...

было написано:

Его отцов. *С тех пор как он*
Без слез томился, слабый стон
Из детских губ лишь вылетал.

Во втором отрывке видна некоторая неопределенность, натянутость в сочетании „с тех пор как он без слез томился”, так как сочетание „томиться без слез” само по себе не выражает семантически того, что хотел выразить поэт, а именно: томился, не жалуясь ни на что. Далее, третья строка, где стоит частица „лишь” звучит синтаксически довольно тяжело. Поэта явно не могли удовлетворить такие строки и он изменяет их так, что вместо слез фигурирует теперь

сочетание „без жалоб“, отвечающее основному смыслу всего выражения. Далее, частица „даже“ подчеркивает как бы логически предшествующую мысль: не только жалобы, но „даже“ слабый стон не вылетал из детских губ. Благодаря выпадению случайно вставленной частицы „лишь“ предложение приобретает легкость и простоту в синтаксическом отношении, а весь отрывок — одну синтаксически законченную мысль, выражаемую констатацией фактов внутреннего переживания и вдобавок подкрепленную утвердительной интонацией. Последние строки отмеченного нами текста: „Искусством дружеским спасен“ имели первоначально два варианта: а) „усердьем иноков спасен“ и б) „стараньем дружеским спасен“. Третья редакция исключает слово „стараньем“ и заменяет: „искусством“. Это последнее вмещает в себе два предыдущих понятия: и „старанье“, и „усердье“, и открывает третий основной оттенок: „врачевание“. Таким образом поэт, беря в своем первоначальном значении слово „искусство“, стремится в одном слове отразить более полную семантику, отразить основную художественную мысль.

Приведем еще один отрывок:

О сколько горьких, горьких слез
Я пролил. Сколько произнес
Ужасных клятв когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой.

Не трудно убедиться, что в нем связь предложений ничем не оправдана: („сколько произнес я клятв — прижать с тоской мою грудь к другой груди“) и где неопределенно выражена бессоюзность сложно-подчиненного предложения, Лермонтов, изменяя отрывок, пишет:

Тогда пустых не тратя слез,
В душе я клятву произнес:
Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой.

Здесь уже первое деепричастное предложение связывается с главным предложением: „В душе я клятву произнес“, после которого подразумевается совершенно естественно вопрос: какую клятву? что и оправдывается дальнейшим развертыванием придаточного бессоюзного предложения с подразумевающимся союзным словом: „а именно“⁶. Предложения:

⁶ См. смысловое объяснение этого образа в статье С. Родзевича, *К вопросу о процессе творчества М. Ю. Лермонтова*, „Филологич. Зап.“, Воронеж 1916, вып. II—III, стр. 289—290.

Я ждал недолго. Он *душой*
 Узнал врага во тьме ночной,
 Он лапой начал рыть песок... —

поэт изменяет коренным образом, придавая образу более детальный и описательный характер:

Я ждал. И вот в тени ночной
 Врага *почуял* он, и *вой*
Протяжный, жалобный как стон
Раздался вдруг... и начал он
Сердито лапой рыть песок.

Естественно, что поэт-реалист победил поэта-романтика. Впервые, предложение: „я ждал недолго” — он доводит до простого нераспространенного предложения: „я ждал”, отбрасывая слово „недолго”, как лишнее. В самом выражении: „я ждал” заключены решительность, нетерпение, резкий вызов и в то же время ожидание какого-то очень большого события, которое должно вот-вот сейчас произойти с героем. Это достигается двумя словами (подлежащим и сказуемым), придающими всему предложению отрывистость речи. Слово „недолго” нарушало эту отрывистость. Далее, романтически-неопределенный, абстрактный арсенал слов, вроде: „Он [т. е. барс] душой узнал врага”, Лермонтов заменяет конкретным „врага почуял”, тем самым реально изображая зверя, инстинктивно почуявшего (в значении почувствовал, ощутил) врага, видя в нем для себя добычу. Ожидаемое напряжение, создаваемое простым предложением „я ждал” разрешается союзом и в сочетании с частицей „вот”, причем сохраняется: „в тени [вместо во-тьме] ночной”, а далее добавляются строки: „и вой протяжный, жалобный как стон Раздался вдруг”, где вторично соединительный союз и подчеркивает нарастание в описываемой картине, придавая еще более сложную напряженность действию; это действие выражено словами „раздался вдруг”. В них отражены и внезапность, и завершенность действия, после чего наступает некоторая пауза, и, наконец, союз „и” соединяет третье предложение, как бы дополняющее и конкретизирующее чувство, выраженное предыдущими предложениями: „... И начал он Сердито лапой рыть песок”, реалистически и верно изображающее чувство ненависти и страха, жажду крови со стороны хищного зверя, горящего инстинктом самосохранения. Последнее предложение, являющееся частью сложно-сочиненного предложения, завершает картину встречи человека со зверем и дает разрядку всему этому сложному предложению⁷.

⁷ См. Смысловое (литературное) объяснение этого образа в указанной статье Родзевича, стр. 292.

Таким образом и в этой лабораторной работе над языком *Мцыри* мы видим, что поэт преследовал задачи: конкретизации образа, расширения лексического материала, отбрасывания устарелых, вышедших из употребления слов, отвлеченных эпитетов, уточнения значения отдельных слов, не могущих ярче и реальнее выразить мысли и чувства поэта, и, наконец, усовершенствования синтаксиса. Но следует признать, что работа над поэтическим словом стояла теперь уже на более высокой ступени развития со стороны качества, со стороны охвата языкового материала, нежели это было в *Исповеди* и в *Боярине Орше*. Поэтому не случаен тот факт, что Лермонтов вычеркивает целые абзацы своих стихов, которые были включены ранее в *Исповедь* и в монолог Арсения из *Боярина Орши*. Какие же еще новые элементы Лермонтов внес в язык и стиль своей поэмы *Мцыри* по сравнению с тем, что было отмечено в первых ее редакциях *Исповедь* и *Боярин Орша*. Как на одну из основных и характерных черт, следует указать:

I. Использование и широкое употребление реалистических образных сравнений для изображения природы, человека, или выражения его чувств, мыслей, отдельных черт характера и т. д. По своему содержанию эти образные сравнения можно разделить на различные типы сравнений:

1) Сравнение человека, его характера, чувств с животным или растительным миром. Напр.:

Как серна гор пуглив и дик.

*И я был страшен в этот миг
Как барс пустынный, зол и дик.*

*Я был чужой
Для них навек, как зверь степной.
Я сам, как зверь, был чужд людей.*

Где люди вольны как орлы.

И полз и прятался как змей.

*Она [страсть], как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.*

Я пламенел, визжал как он [барс];

И слаб и гибок как тростник.

*И как они [сонные цветы] навстречу дню
Я поднял голову мою.*

*Стройна под ношею своей
Как тополь, царь ее полей,*

2) Сравнение животного с человеком. Напр.:

*Порой в ущелии шакал
Кричал и плакал как дитя.*

Он [барс] застонал, как человек.

*Он [барс] встретил смерть лицо к лицу
Как в битве следует бойцу.*

3) Сравнение природы с человеком или с чем-либо принадлежащим человеку как в области сознания, так и в области физического его состояния. Напр.:

*Деревя
Шумящих свежую толпой
Как братья в пляске круговой.*

*Я видел горные хребты
Причудливые как мечты.*

*И кудри виноградных лоз
Вились, красуясь меж деревьев.*

*И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота.*

4) Сравнение природы с каким-либо физическим предметом (обычно с драгоценным камнем или каким-либо изделием человеческих рук). Напр.:

*Когда в час утренней зари
Курились [горы] как алтари,
В снегах, горящих как алмаз⁸.*

Растений радужный наряд.

*И грозди полные на них,
Серег подобье дорогих
Висели пышно...*

⁸ Ср. в Демоне:

*Подним Казбек как грань алмаза
Снегами вечными сиял.*

[Змея] сверкая желтою спиной,
Как будто надписью златой
Покрытый донизу клинок...
Скользила бережно.

Надежный сук мой как топор. и т. д.

Во всех приведенных нами сравнениях в основе лежит одна характерная черта, объединяющая их в одну ярко выраженную систему: каждое из них несет определенную стилистическую функцию — как можно выпуклее и реальнее изобразить в сознании читателя какие-либо действия, страсти, черты характера человека и животного или явления природы. Так, напр., черты характера, присущие какому-либо животному переносятся на людей: „как серна гор пуглив и дик” или „как барс пустынный зол и дик”; слабое состояние здоровья человека сравнивается непременно с тростником, ибо он является по природе своей слабым и гибким; или, наоборот, какие-нибудь действия или свойства животного уподобляются действиям или свойствам, присущим человеческой природе: „шакал плакал как дитя”; „барс застонал как человек” и т. д. В этих образных реалистических сравнениях — огромная сила выразительности поэтического языка *Мцыри*.

II. Слова из книжно-поэтического языка поэт использует для подчеркивания особо возвышенного стиля, смешивая и сочетая со словами из разговорно-литературной речи. Так напр., „И полз и прятался как змей” (но рядом же имеется: „змея скользила меж камней”); „Он знаком пищу отвергал”; „Изречь монашеский обет”; „В стенах хранительных остался он”; „с увещеваньем и мольбой”; „И жаждут встречи каждый миг”; „И выси в небе голубом”; „Седой незыблемый Кавказ”; „Вы ниц лежали на земле”; „В торжественный хваленья час”; „Незримый дух ее поет”; „Рука судьбы меня вела иным путем”; „Светил напутственных исчез”; „За гранью дружеских штыков”; „Вручал России свой народ”; „Я знал одной лишь думы власть”; „Да, заслужил я жребий мой”; „Дышала сладость бытия”; „Но ныне пищи нет ему” и т. д. Но рядом с этим мы имеем: „И нынче видит пешеход”; „Я пламенел, визжал, как он”; „Или ручья ребячий лепет”; „Разгульной юности мечты”; „Им не сойтись никогда”; „Упали разом”; „В воде привольное житье” и т. под.

III. Широкое использование слова со всеми его разнообразными семантическими оттенками, которые можно разбить на различные группы в зависимости от характера использования их Лермонтовым в *Мцыри*.

а) Одно и то же слово выявляется семантически в разных его значениях в зависимости от контекста речи: или как прямое, или как новый оттенок того же прямого, или как переносное, иногда с оттенком образности. Напр.:

Слово „жить”. „Что некогда и я там жил” [на Кавказе] — т. е. обитал (в прямом значении). Но в другом месте, где поэт говорит о своем существовании, это слово приобретает иной оттенок, а именно: „И я, как жил, в земле чужой Умру рабом и сиротой”, т. е. существовал, проводил жизнь (противопоставляется слову: „умру”). С тем же оттенком в стихах: „Рассказы долгие о том, Как жили люди прежних дней”, или „Ты хочешь знать, что делал я На воле? Жил, и жизнь моя Без этих трех блаженных дней Была б печальней и мрачней Бессильной старости твоей”. Однако, когда поэт касается личных душевных переживаний, это слово звучит уже в ином, переносном значении, а именно: наслаждаться жизнью, пользоваться всеми благами духовной жизни с ее радостями и горестями: „Что за нужда? Ты жил, старик! Тебе есть в мире что забыть, Ты жил — я также мог бы жить!” или „Но я б желал их [думы] рассказать, Чтоб жить, хоть мысленно опять”. Наконец, мы встречаем предложение, где слово жил выступает сразу в двух его значениях: „Я мало жил и жил в плену”, т. е. я мало пользовался благами жизни и находился (обитал) в плену.

Рассмотрим — в каком значении выступают у Лермонтова в поэме *Мцыри* отдельные слова.

1) Грудь. „Ко мне он [барс] кинулся на грудь”. Выступает в прямом своем значении. Но это же слово звучит с иным переносным оттенком, когда поэт выражает чувство: „грудь означает сердце”: „Напрасно грудь полна желаньем”; „Мою пылающую грудь”; „Мою измученную грудь”; „Опять моя заныла грудь”. И, наконец, в образной речи: „Железом ударял мне в грудь”. Это же слово в сочетании со словом „землей” получает оттенок реалистической образности: „И грыз сырую грудь земли”, где прямое значение слова „грудь” распространено на природу.

2) Живой. „А мой отец! Он как живой”, слово „живой” выступает в прямом значении: проявляющий жизнь (противопоставляется слову: „мертвый”). Но оно же выступает и с другим переносным оттенком: „Той дружбы краткой, но живой”, т. е. полной жизни, страстной; или в другом месте с тем же оттенком: „Так безыскусственно живой”, или „Сгонял виденья снов живых” (в образном употреблении); и, наконец, это же слово выступает в третьем переносном значении: „Как сердце билось живей”, т. е. скорей, стремительней.

3) Свежий. „И свежий воздух так душист“, т. е. в одном из оттенков прямого значения: чистый, несколько прохладный. Однако, его же мы встречаем в сочетании с другими словами, и тогда оно приобретает уже иное, переносное значение: „Шумящих свежее толпой“; „Под свежим пологом лесов“, — т. е. молодой, юный (в образном сравнении: о зелени), или „Подшвы свежих островов“, т. е. только что образовавшихся, молодых.

4) Слово „след“, „следы“ (в строках: „И смутно понял я тогда, Что мне на родину следа Не проложить уж никогда“) выступает как один из оттенков основного значения, употребленного поэтом в образной речи, т. е. пути, дороги. Но в строке: „Ты видишь, на груди моей Следы глубокие когтей“, приобретает иной оттенок того же прямого значения, и в образном употреблении: „Хранил следы небесных слез“, т. е. отпечатки, признаки чего то прошлого (в данном случае когтей, слез). Но это же слово употреблено и в переносном значении, когда Лермонтов говорит: „Все, что я чувствовал тогда, Те думы, им уж нет следа“, т. е. от них не осталось даже воспоминаний, никаких признаков о прошлом.

5) Слово „свет“ поэт употребляет в одном из прямых значений: как мир (земля и человек): „Пускай теперь прекрасный свет“; „Едва взглянув на божий свет“ (т. е. едва вступив в мир, только что родившись). Оно же встречается нам и с несколько иным распространительным оттенком в стихе: „И с шумным светом незнаком“, где, в сочетании со словом „шумный“, свет означает общество светских людей, мир страстей в противоположность иноческой жизни, мрачной жизни в потемках. В первых двух примерах „свет“ противопоставлялся хаосу, тьме. И, наконец, в третьем случае это слово выступает в своем прямом основном значении: освещение: „Бледный свет Тянулся длинной полосой“.

6) Бешенство поэт употребляет в близком к прямому значению: в остервенении, в припадке безумия: „Напрасно в бешенстве порой Я рвал отчаянной рукой“. Но слово бешеный уже выступает в переносном значении: стремительный, скорый, горячий, порывистый в отношении коня: „Про легких бешеных коней“. И в третьем случае в распространительном употреблении с тем же значением: „И первый бешеный скачок“.

7) В следующем описании: „В знакомой сакле огонек“... слово „огонь“ выступает в своем прямом номинативном значении. Но оно же употребляется поэтом и в другом, переносном, значении: болезненный жар: „Дай руку мне: Ты чувствуешь, моя в огне“. И, наконец, оно же выступает в переносном значении: жар солнца,

зной (в образном употреблении): „... И в лицо огнем Сама земля дышала мне”; „Палил меня Огонь безжалостного дня”.

8) Рука употреблено в его прямом значении: „дай руку мне”, „Я рвал отчаянной рукой” и с оттенком образности: „рукою молнии ловил”. Но это же слово выступает и в другом распространительном значении: „рука судьбы Меня вела иным путем”. Наконец, в третьем случае оно выступает уже в переносном значении с оттенком образности: „... и добрая рука Печалью тронулась цветка”, где под „рукой” мыслится „добрый человек”.

9) Земля. Это слово выявляет у поэта всю свою разнообразную семантику, а именно: оно выступает как прямое значение в стихах: „И грыз сырую грудь земли” (в образной, поэтической речи); „И снова я к земле припал”; „Тогда на землю я упал”; „Но земли Сырой покров их освежит”; „Вы ниц лежали на земле”. Но это же слово выступает и в другом значении, уже более широком: земля — вообще как земной шар, противопоставляемый небу: „Меж темным небом и землей”; „О тайнах неба и земли”; „Узнать, прекрасна ли земля”. И, наконец, в третьем значении: земля — как страна. „И я как жил, в земле чужой Умру рабом и сиротой”; „Не будет тлеть в земле родной”, т. е. на родине.

б) Слово, взятое в его прямом значении распространяется, переносится поэтом в сочетании с другим словом на какое либо другое явление, благодаря чему оно получает образное или переносное значения иногда в форме поэтического сравнения в зависимости от окружающего контекста речи.

Слово „камень”, употребленное в его прямом значении — „Змея скользила меж камней” или „С упрямой грудью камней” распространяется поэтом на явление другого порядка в сочетании со словом объятья (скал), и через это получается образ: „Объятья каменные их [скал]”.

Слово „голубой”, взятое в прямом значении: „Дымок струился голубой”; „И выси в небе голубом” звучит распространительно, когда поэт употребляет его в сочетании со словом „день”: „В сияньи голубого дня”.

Слово „голос”, выступающее в прямом его значении: „Вдруг голос — легкий шум шагов”; „Грузинки голос молодой”; „Ее серебристый голосок” (с некоторым образным оттенком), — распространяется поэтом на явление природы и благодаря этому получает новый оттенок образности: „И все природы голоса”. И, наконец, по отношению к духовному миру человека приобретает уже новое переносное значение: „Мне тайный голос говорил”.

Слово „жажда“, выступающее в своем прямом значении: „И жаждой я томиться стал“ или „И жажду вечную поя“ (с некоторым образным оттенком) выступает в другом контексте уже в переносном его значении, а именно: „Сердце вдруг Зажглося жаждою борьбы“; „И жаждут встречи каждый миг [скалы]“.

Слово „наряд“ — убранство, выступающее в своем прямом значении: „И беден был ее наряд“ распространяется поэтом на явление природы и в другом сочетании получает свое образное выражение: „Растений радужный наряд“.

Слово „ребяческий“, употребленное в его прямом значении: „Но чужд ребяческих утех“; „Где я в ребячестве играл“, распространяется поэтом на явление природы и благодаря этому создается конкретный образ: „Или ручья Ребячий лепет“.

Слово „туманный“ выступает в своем прямом значении, когда поэт говорит: „В туманной вышине Запели птички“ или „Туманный лес заговорил“, т. е. скрытый в тумане. Но это же слово приобретает образный и переносный оттенок в другом сочетании, а именно: „Мы пляской круговой Развеселим туманный взор“, т. е. мрачный, тоскливый.

Слово „темный“, употребленное поэтом в прямом значении: „Я видел груды темных скал“; „Кто видеть мог? — лишь темный лес“; „Меж темным небом и землей“ (в образном употреблении — черное, мрачное) — становится переносным, как только это же слово поэт относит к человеку, к его духовному миру: „На имя темное мое“, т. е. покрытое тайной, неизвестное, непонятное.

Слово „пища“, употребленное поэтом в прямом значении: „Он знаком пищу отвергал“, становится переносным и образным, как только поэт распространяет это значение на явления духовного мира: „Но ныне пищи нет ему“ (огню, т. е. страсти).

И, наконец, слово „алтарь“, выступающее в прямом значении: „Когда столпясь при алтаре, Вы ниц лежали на земле“, становится образным, хотя и в обычном сравнительном обороте, когда поэт относит его к явлениям природы: „Когда в час утренней зари Курились как алтари Их [горных хребтов] выси в небе голубом“.

в) Одно и то же слово поэт употребляет в различных сочетаниях, но от этого оно не изменяет своего значения. Так напр.:

Душой дитя; как дитя.

Пустых слез; жар пустой.

Зубчатой стеной; зубчатый лес; зубцы гор.

Из дальних стран; дальний лес; дальние поля; дальний колокол.

В земле чужой; я был чужой; в степи чужой.
Тайный ночлег; тайный голос; тайна любви; тайна неба.
Думы власть; И думы их [скал] я угадал; Что думы пылкие мои.
Сырой покров; меж плит сырых; сырые листья; Сырую грудь
земли; сырую кость и т. д.

г) Для выражения одной и той же мысли или действия поэт употребляет синонимические, однотипные по содержанию слова, варьируя их в зависимости от контекста. Так напр.: для обозначения звуков природы поэт употребляет слова, казалось бы, совершенно различные по своему значению.

Мне вятен был тот *разговор*.
Под *говор* чудных снов.

Немолчный *ропот*, вечный *спор*.

При звучном *ропоте* дубрав.

Сливала тихий *ропот* свой [струя реки].

Для изображения силы страсти или злобы поэт берет в различных сочетаниях различные синонимы: „пламенная страсть”; „пылающая грудь”; „я пламенел” и т. д.

Все это говорит о том, что для поэта каждое слово живет в его разнообразных семантических вариациях, переливах, которые поэт старается осмысливать по-своему, подчиняя его (слово) своей воле, организуя его таким образом, чтобы оно могло ярче, выпуклее, конкретнее изобразить желаемую картину. Обычно прямое значение поэт стремится в различных сочетаниях превратить в переносное или в образное. Употребление одних и тех же слов в их различных проявлениях языковой жизни говорит не о бедности лексического состава, а, наоборот, о широте познаваемости слова, ибо одно и то же слово представляет целую гамму значений. Поэт как бы проникает в тайну, в глубину каждого слова, заставляя его звучать различными звуками гармонии, не только внешней, но и внутренней, заставляя его сверкать различными световыми огнями. Отсюда — слуховое и зрительное восприятие слова, развитое в *Мцыри* с удивительной силой, тонкой выразительностью и экспрессией, не выходящей за грани, и не переходящей в приторный, убивающий смысловое значение слова, только внешний, наружный эффект. У Лермонтова языковая форма находится в полном единстве с содержанием слова. В связи с этим для примера нельзя не привести следующих стихов, где форма, выраженная в музыкальных звуках языка,

вытекает непосредственно из содержания, которое поэт вкладывает в каждое слово:

Так было сладко, любо мне ...
А надо мною в вышине
Волна теснилася к волне,
И солнце сквозь хрусталь волны
Сияло сладостней луны.
И рыбок пестрые стада
В лучах играли иногда.

Или:

О милый мой, не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю как вольную струю,
Люблю как жизнь мою.

Эта игра звуками а, л, н, у, ю, создаваемая различными их сочетаниями, дает ощущение действительного плеска волны, журчания струи. И не случайно, что это место Лермонтов особенно выделил музыкальностью стиха, ибо здесь идет дело о каком-то сказочном, волшебном сне героя, лежащего на речном песке под водою, о чем-то необычайно светлом и радостном в жизни героя поэмы, о таком же зрительно ощутимом, сверкающем моменте, как это дано в образном сочетании: „хрусталь волны”⁹.

IV. Широкое использование прилагательных — определений, употребляемых поэтом в качестве эпитетов, которые играют доминирующую роль в языке у Лермонтова. Они несут обычно основную смысловую и стилевую функцию: придавать определяемому слову более выразительный смысл, дополнять его новым содержанием. На эти определения-эпитеты обычно падает логическое ударение, что еще более усиливает выразительность языка¹⁰. Каждое такое слово ощущается или зрительно, или в звучании.

Характер этих определений настолько разнообразен в языке Лермонтова, что их можно разделить по определенным признакам на различные категории. Так напр., определения эти разделяются по признаку содержания на отвлеченные и конкретные.

К отвлеченным относятся напр. слова такого типа: „Погибли в полной красоте”. „Разгульной юности мечты”. „И гордый,

⁹ Ср. у Лермонтова в *Сказке для детей*: „Я без ума от тройственных созвучий И сложных рифм как например на Ю”.

¹⁰ Ср. Эйхенбаум, Б. М. *Лермонтов*, стр. 113; Родзевич, *op. cit.*, стр. 281.

непреклонный взор". „Без этих трех блаженных дней". „Бесильной старости моей". „И в час ночной, ужасный час". „В торжественный хваленый час". „Что думы пылкие мои". „Я рвал отчаянной рукой". „Надежд обманутых укор". „Все ждал лучей живительных". „Кругом таинственная мгла" и т. д. Однако эти слова с отвлеченными понятиями как в своем лексическом отборе так и в отборе слов, сочетающихся с ними; вводятся поэтом на совершенно новой основе. Это уже не та отвлеченно-романтическая лексика которая была свойственна поэмам самого раннего творчества, в частности *Исповеди*. Каждое такое отвлеченное слово в новом контексте получает свое осмысление именно в сочетании с определенным словом, и таким образом это сочетание является нераздельною речевой единицей, взаимно обуславливающей друг друга, а сами определения-эпитеты вносят новое содержание в определяемое слово, не являясь лишь одним формальным стилевым моментом в языке Лермонтова. Так, слово „недуг", благодаря прибавлению к нему эпитета „мучительный", придает совершенно иной смысловой оттенок всей стихотворной фразе. Далее, „я рвал рукой" звучит по содержанию своему совершенно иначе, нежели: „я рвал отчаянной рукой". Содержание данного образа становится неизмеримо богаче, ибо само слово „отчаянный" вкладывает в понятие „руки" новое содержание. Однако, в поэме *Мцыри* играют уже доминирующую роль конкретные определения, что конечно не могло быть ни в *Исповеди*, ни даже в монологе Арсения из *Боярина Орши*.

К конкретным эпитетам относятся, напр., слова такого типа „Залетных птиц из дальних стран". „В тени рассыпанный аул". „Домой бегущих табунов". „И блеск оправленных ножей". „Держать за гибкие кусты". „Лишь только я с крутых высот". „Грузинки узкою тропой". „Все тот же был зубчатый лес". „Широки лоб его рассек". „Густой широкою волной". „Как лед холодна струя" и т. д.

Приведенные нами конкретные определения-эпитеты — а их число можно было бы на много увеличить — показывают, насколько Лермонтов, стремясь к отбору точной реалистической лексики, делает словесные образы ощутимыми, жизненно-правдивыми. Эти конкретные, реалистические определения-эпитеты становятся определяющими и делают язык поэмы настолько образно выразительным, что ими поглощаются даже слова отвлеченного типа.

Определения-эпитеты по признаку содержания делятся, кроме указанных моментов, еще на две резко очерченные категории: положительные и отрицательные, что является характерною чертой

для поэтического языка Лермонтова, где не последнюю роль играют вообще языковые антитезы, резкие противопоставления.

Это резкое разграничение эпитетов на две противостоящие друг другу категории почти наглядно показывает, как поэт, используя языковые средства, достигает выражения своих чувств, страстей, отношения к миру: перед ним встает мир образов (положительных), за который борется человек, и противостоящий ему в борьбе мир образов (отрицательных), против которого борется человек, что блестяще высказано поэтом в следующей строфе-антитезе:

Она [страсть] мечты мои звала
От келий *душных* и молитв
В тот *чудный* мир тревог и битв,
Где люди *вольны* как орлы.

Не просто страсть, а „пламенная” страсть, и не просто от келий и молитв, а именно „душных” келий и молитв, и не просто в мир тревог и битв, а в „чудный” мир тревог и битв, где люди „вольны-свободны”, и не просто свободны, а именно „вольны как орлы”. Вряд ли есть необходимость доказывать, что без указанных эпитетов этот стих вышел бы бледным и невыразительным и в стилистическом, и в смысловом отношении. Контрастные эпитеты придали ему новое содержание, дали всему стиху эмоциональную силу и разделили в смысловом отношении образ на два противостоящих друг другу мира: положительный и отрицательный.

Однако, это еще далеко не все. Если мы будем рассматривать определения-эпитеты, встречающиеся в *Мцыри*, с точки зрения стилевых моментов, то мы должны будем разделить их на следующие четыре категории: описательные и эмоциональные; зрительно-образные и образно-слуховые.

Как примеры описательных эпитетов приведем следующие: „Столбы обрушенных ворот”. „Я видел груды темных скал”. „В тени рассыпанный аул”. „Мне слышался вечерний гул”. „Домой бегущих табунов”. „Я помнил смуглых стариков”. „При свете лунных вечеров”. „Держась за гибкие кусты”. „Лишь только я с крутых высот”, „Вдруг голос — легкий шум шагов”. „Под свежим пологом лесов”. „Сверкал зубчатою стеной”.

К типу эмоциональных принадлежат: „Но в нем мучительный недуг”. „Одну — но пламенную страсть”. „И гордый непреклонный взор”. „Где выл крутясь сердитый вал”. „Меж бурным сердцем и грозой”. „В мою измученную грудь”. „Я поднял боязливый взгляд”. „Бой закипел — смертельный бой”. „Родился тот ужасный крик”. „Но с торжествующим врагом”. „То жар бессильный и пустой”. „Огонь безжалостного дня”.

Сравнивая первый тип эпитетов со вторым, мы видим интонационную разницу между ними. Описательный эпитет как бы сливается с определяемым словом и дышит обычной повествовательно-эпической простотой, в то время как эмоциональный эпитет резко выделяется поэтом на первый план и произносится с усиленной интонацией, экспрессией, с логическим ударением на нем. Поэтому-то там, где поэт стремится с особой силой выразить чувство, страсть, даже в описании природы, там эмоциональный эпитет выступает на первый план и резко выделяется среди других; что особенно наглядно наблюдается в картине борьбы Мцыри с барсом. Наоборот, где Лермонтов описывает с эпическим спокойствием природу, там можно отметить превалирование над всеми остальными описательных эпитетов.

Примером образно-зрительных (красочных) эпитетов могут служить такие, как: „К нему на золотой песок”. „Лишь серебристой бахромой”. „И миллионом черных глаз”. „Покрыли тенью золотой”. „С белых скал струился пар”. „Сверкая желтою спиной”. „И взор ее зеленых глаз”. „Чешуей была покрыта золотой”. „Акаций белых два куста”. „И так прозрачно-золотист”. „Сияньем голубого дня”. „Голубой дымок”.

В *Мцыри* краски переливаются всеми цветами радуги. Лермонтов пользуется не полутонами, а каким-либо определенным, но полным цветом, и опять-таки обязательно темным, которому он противопоставляет светлые, яркие тона.

К типу образно-слуховых эпитетов можно отнести: „И с шумным светом незнаком”. „Немолчный ропот”. „Протяжный, жалобный как стон”. „При звучном ропоте дубрав”. „В оцепенении глухом”. „Под корнем шепчущих кустов”. „Язык сухой беззвучен и недвижим был”. „И, мнилось, звучная струя”. „Сливала тихий ропот свой”, когда отдельными эпитетами поэт вызывает часто звуковые представления¹¹.

И, наконец, в стихе: „Ее серебристый голосок” мы имеем контаминацию зрительно-слухового образа, где серебристый, перенесенный из прямого значения, выступает в сочетании со словом „голосок” в переносном значении: приятный, нежный, тонкий, как колокольчик, как сверкающий цвет серебра.

Таковы результаты работы Лермонтова над языком *Мцыри*.

Подводя итог всему сказанному следует признать, что развитие лермонтовского поэтического языка от *Исповеди* до *Мцыри* шло по

¹¹ Ср. Н. М. Жинкин, *Рифма и её композиционная роль в поэме Лермонтова „Демон”*, стр. 298.

следующему пути. Черновая работа над отдельными словами, конкретизация значений в слове; выравнивание поэтического синтаксиса; обогащение новым лексическим материалом из разговорно-литературного языка за счет ранней, романтически-отвлеченной лексики; отсюда преодоление поэтом отрицательных сторон романтического стиля (его неясности, расплывчатости, книжности) в процессе своей работы и достижение в поэме *Мцыри* совершенно нового языкового стиля, где поэт нашел синтез романтического и реалистического стилей в языке. „Лишь с помощью пушкинской системы выражения — говорит В. В. Виноградов — Лермонтову удалось произвести синтез разнообразных и в то же время наиболее ценных достижений романтической культуры художественного слова и создать на основе этого синтеза оригинальный стиль эмоциональной исповеди — в сфере лирики и драмы, и глубокий стиль психологического реализма — в области как стихового, так и прозаического повествования”¹².

Раскрытие в слове разнообразных семантических оттенков привело к обогащению языка новыми значениями, выявляющимися в контексте поэтической речи, когда одно и то же слово, взятое в его прямом, номинативном, а иногда и в нескольких основных значениях, выступает закономерным для поэта путем и в переносном, и в образном значении, благодаря чему язык становится образно-выразительным, ярким по своему художественному содержанию, богатым по своим тончайшим, иногда еле уловимым семантическим переливам. Лермонтов умел тонко использовать все богатство русского языка, использовать все языковые средства для выражения своей огненной поэтической страсти. Не даром, охваченный силой этой страсти и искусством ее художественного поэтического выражения, Белинский взволнованно писал: „Какое разнообразие картин, образов и чувств! Тут и бури духа, и умиление сердца, и вопли отчаянья, и тихие жалобы, и гордое ожесточение, и короткая грусть, и мрак ночи, и торжественное величие утра, и блеск полудня, и таинственное обаяние вечера!”¹³

¹² Виноградов, *op. cit.*, стр. 273.

¹³ Белинский, *op. cit.*, стр. 543.

ZAGADNIENIE POETYKI LIRYCZNEGO POEMATU „MNISI”
M. J. LERMONTOWA

STRESZCZENIE¹

Autor opublikowanej powyżej rozprawy postanowił ukazać czytelnikowi warsztat twórczy znakomitego poety rosyjskiego M. J. Lermontowa oraz pracę nad językiem jednego z najlepszych jego utworów, a mianowicie liryczno-epickiego poematu *Mcyri* (*Mnisi*).

Na podstawie analizy wczesnych poematów Lermontowa — *Ispowied'* (*Spowiedź*) oraz *Bojarin Orsza* (*Bojarzyn Orsza*) — autor wykazuje, w jaki sposób poeta posługując się starym materiałem ze znakomitą rezultatem przetwarza go w płaszczyźnie językowej. Poemat *Mcyri* jest wynikiem tego przetworzenia. Lermontow wniósł nowe elementy do języka i stylu tego poematu w porównaniu z tym, co znajdujemy w pierwszych redakcjach poematów *Ispowied'* i *Bojarin Orsza*. W szczególności te nowe elementy dadzą się sprowadzić do następujących:

1. Użycie i szerokie zastosowanie realistycznych porównań dla przedstawienia przyrody i człowieka, czy też dla wyrażenia jego uczuć, myśli, odrębnych cech charakteru itd.

2. Wprowadzenie słów z poetyckiego języka utworów literackich („książkowego”) dla oddania szczególnie górnego stylu oraz wiązanie ich ze słownictwem literackim języka mówionego.

3. Szerokie zastosowanie określeń przymiotnikowych (używanych jako epitety), które grają dominującą rolę w poetyckim języku Lermontowa. Posiadają one zasadnicze znaczenie, spełniają podstawową funkcję czynników kształtujących znaczenie i styl: nadają określonemu słowu bardziej wyraziste znaczenie i dopełniają je nową treścią. Na te określenia-epitety pada zazwyczaj akcent logiczny, co tym bardziej wzmacnia wyrazistość języka. Każde takie słowo wyróżnia się bądź to wyobraźniowo, bądź to dźwiękowo.

Tak więc rozwój Lermontowskiego języka poetyckiego od utworu *Ispowied'* do poematu *Mcyri* przedstawiał się następująco: żmudna, uparta praca nad poszczególnymi słowami, konkretyzacja znaczeń tych słów, doskonalenie składni poetyckiej, bogacenie słownictwa nowym materiałem leksykalnym zaczerpniętym ze słownika literackiego języka mówionego w miejsce wcześniejszej, starej leksyki romantycznej. Stąd zaś — przezwyciężenie przez poetę negatywnych właściwości stylu romantycznego (jego niejasności, rozlewności i książkowej sztuczności) i osiągnięcie w poemacie *Mcyri* zupełnie nowego stylu poetyckiego, polegającego na syntezie językowej stylu romantycznego i realistycznego.

Odkrycie w słowie różnorodnych odcieni semantycznych doprowadziło do wzbogacenia języka o nowe znaczenia ukazując się w kontekście poetyckich wypowiedzi, gdzie to samo słowo, wzięte w jego prostym, nominalnym znaczeniu, obok tego zaś w nieco odmiennych znaczeniach etymologicznych, wedle prawideł narzuconych przez poetę występuje i w przenośnym, i w realnym znaczeniu. Dzięki temu właśnie język staje się bardziej obrazowy, bardziej wyrazisty w swej artystycznej zawartości, bardziej bogaty w swych semantycznych odcieniach i subtelnościach.

¹ Od Redakcji: Celem udostępnienia tekstów słowiańskich szerszemu kręgowi czytelników — rozprawy drukowane w innym języku słowiańskim niż polski posiadać będą prócz streszczenia w języku polskim streszczenie w jednym z języków niesłowiańskich.

Lermontow umiaß niezwykle precyzyjnie posługiwać się całym bogactwem języka rosyjskiego i użyć wszystkich środków językowych dla wyrażenia swych gorących treści poetyckich.

ZUR FRAGE DER POETIK DES LYRISCHEN POEMS „DER NOVIZE“
VON M. J. LERMONTOW

ZUSAMMENFASSUNG

Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung war bestrebt, dem Leser ein Bild über die Schaffensmethode des hervorragenden russischen Dichters M. J. Lermontow und seine Bemühungen um die Sprache eines der besten seiner Werke, und zwar des lyrisch-epischen Gedichtes *Der Novize*, zu vermitteln.

Anhand einer Analyse der frühen Dichtungen Lermontows *Die Beichte* und *Bojar Orscha* zeigt der Verfasser, auf welche Art und Weise der Dichter das alte Material in sprachlicher Hinsicht aufs glücklichste umarbeitet. Das Ergebnis dieser Umformung ist *Der Novize*. Lermontow brachte neue Elemente in die Sprache und den Stil dieses Gedichtes im Vergleich zu dem, was wir in den ersten Fassungen der Dichtungen *Die Beichte* und *Bojar Orscha* vorfinden. Diese neuen Elemente lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Der Gebrauch und die breite Anwendung der realistischen Vergleiche bei der Darstellung der Natur und des Menschen oder auch beim Ausdruck von Gefühlen, Gedanken, besonderen Charakterzügen usw.

2. Die Einführung von Wörtern aus der Dichtersprache der literarischen Werke für die Wiedergabe eines besonders gehobenen Stils sowie ihre Verknüpfung mit dem literarischen Wortschatz der Umgangssprache.

3. Eine breite Anwendung der eigenschaftswörtlichen Bezeichnungen (gebraucht als Epitheta), die eine erstrangige Rolle in Lermontows Dichtersprache spielen. Sie erfüllen die wichtige Funktion von bedeutungs- und stilbildenden Faktoren: sie geben dem beschriebenen Wort eine deutlichere Bedeutung und ergänzen es mit neuem Inhalt. Auf diese Bezeichnungs-Epitheta fällt gewöhnlich die logische Betonung, was um so mehr die Klarheit der Sprache verstärkt. Jedes dieser Worte hebt sich entweder durch die Vorstellungskraft oder auch durch den Klang hervor.

Somit sah die Entwicklung der Dichtersprache Lermontows von dem Gedicht *Die Beichte* bis zu der Dichtung *Der Novize* folgendermassen aus: mühselige, hartnäckige Arbeit an den einzelnen Wörtern, die Konkretisierung ihrer Bedeutungen, die Vervollkommnung der dichterischen Syntax, die Bereicherung des Wortschatzes mit neuem lexikalen Material, geschöpft aus der gesprochenen literarischen Sprache anstelle der früheren alten romantischen Lexik. So überwindet der Dichter die negativen Züge des romantischen Stils (seine Unklarheit, Verschwommenheit und literarische Künstlichkeit) und erreicht in der Dichtung *Der Novize* einen vollkommen neuen Dichterstil, der eine sprachliche Synthese des romantischen und realistischen Stils bedeutet.

Die Entdeckung der verschiedenartigen semantischen Nuancen im Worte führte zu der Bereicherung der Sprache um neue Bedeutungen, die in dem Kontext der dichterischen Aussage dort erscheinen, wo dasselbe Wort in seinem einfachen,

nominalen Sinn genommen, daneben auch in etwas anderen etymologischen Bedeutungen, nach den Regeln, die durch den Dichter geschaffen wurden, sowohl im übertragenen als auch im eigentlichen Sinn vorkommt. Dadurch eben wird die Sprache bildlicher, klarer in ihrem künstlerischen Gehalt, reicher in den sematischen Nuancen und Feinheiten. Lermontow verstand es, sich ungewöhnlich präzise des ganzen Reichtums der russischen Sprache zu bedienen und gebrauchte alle sprachlichen Mittel für die Aussage seiner flammenden dichterischen Gehalte.

Tłumaczyła Minna Gruszkiewicz

VICTOR KLEMPERER
Berlin

FÉNELON

Ich eröffnete 1954 Bd. 1 meiner Geschichte der französischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert: *Das Jahrhundert Voltaires*. Den zweiten Band: *Das Jahrhundert Rousseaus* hoffe ich bis zum Ende dieses Jahres fertigzustellen. Die hier mitgeteilte Studie gehört darin zu dem Abschnitt: *Rousseauismus vor Rousseau*.

Perraults *Il était une fois*, Lahontans *Mien et tien*, Crébillons *fureur* sind flackernde Anzeichen einer kommenden Geisteshaltung, weisen auf Rousseau hin und über ihn hinaus. Wirkliche Vorläufer Rousseaus in diesen drei Autoren sehen zu wollen, wäre Perrault und Crébillon gegenüber durchaus sinnlos; eher träfe es auf Lahontan zu, aber sein Abstand von dem Denker und nun gar dem Künstler Rousseau ist ein allzu grosser.

Als dessen wirkliche Vorläufer darf man nur diejenigen nennen, die eine durchgängigere Ähnlichkeit und eine gewisse Congenialität mit ihm besitzen. Unter ihnen ist der zeitigste und weitaus bedeutendste Fénelon.

Freilich befindet sich gerade dieser bedeutendste Vorläufer Rousseaus mehrfach im schroffen Gegensatz zu ihm, und das gilt gleicherweise von seinen Schriften wie von seinem Charakter. Man muss hier einen Satz beherzigen und vorläufig als absolut wahr hinnehmen, den Fénelon am Schluss seiner *Dialoge über die Beredsamkeit* ausspricht. Er nennt es dort eine auf Unkenntnis der Natur beruhende „scholastische Subtilität“, wenn der Redner sich bemühe, alle Tugenden und Taten seines Heiligen aus einer einzigen Grundursache herzuleiten: *C'est forcer les matières, que de les vouloir toutes réduire à un seul point. Il y a un grand nombre d'actions dans la vie d'un homme qui viennent de divers principes, et qui marquent des qualités très différentes*. Sicherlich ist es das Gefühl seiner eigenen seelischen Mannigfaltigkeit und Widersprüchlichkeit, das ihm diese Meinung aufdrängt.

1651 im Schloss Fénelon im Périgord als Sohn eines alten hochangesehenen Adelsgeschlechtes geboren, wird François de Salignac de la Mothe-Fénelon von früh auf zur geistlichen Laufbahn bestimmt und schlägt sie mit vollkommener Selbstverständlichkeit ein. Die eigentliche theologische Ausbildung erhält er in Paris, im Seminar Saint-Sulpice. Mit

vierundzwanzig Jahren ist er Priester. Was der geistliche Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts Louis Le Cardonnel nach langem Tasten als höchste Himmelsgunst erfleht: *D'unir la Grâce antique à la Grâce de Dieu*, das ist Fénelon offenbar in die Wiege gelegt. 1675 macht er sich einen Augenblick Hoffnung auf einem Missionsposten in Griechenland, das unter türkischer Herrschaft steht. In lyrischer Prosa schwärmt er von dem doppelten Glück, auf den Spuren des Apostels zu wandeln und die Glanzstätten antiker Dichtung, Philosophie und Politik zu betreten. Niemals in seinem ganzen Leben wird ihm die gleich starke und gleich ehrliche Begeisterung für ästhetische und ethische Werte, für Heidnisches und Christliches, für Dies- und Jenseitiges die geringste Gewissenszerrung verursachen.

Die geistliche Behörde muss seine diplomatischen Fähigkeiten höher geschätzt haben als seinen platonischen und apostolischen Enthusiasmus; er blieb in Paris und erhielt ein prekäres Amt. Es waren die Jahre, die der Aufhebung des Ediktes von Nantes vorausgingen, und Fénelon wurde 1678 zum Leiter der Congregation Les nouvelles Catholiques ernannt. Seine Aufgabe bestand darin, die neubekehrten Töchter protestantischer Familien im rechten Glauben zu bestärken. In langjähriger behutsamer Tätigkeit erwarb sich Fénelon hier grosses Lob und bedeutende Beziehungen; auch der orthodoxe und strenge Bossuet war ihm durchaus gewogen. Dann wurde ihm ein wesentlich schwierigerer Posten zugewiesen: in der Saintonge und im Poitou, wo man die Bevölkerung mit Dragonaden zum Katholizismus zurückgezwungen hatte, sollte er für die eigentliche Wiedergewinnung der Seelen wirken. Auch hier bewährte er sich, und jetzt wurde er mit einem Auftrag betraut, der ihn ungeheuer heraus hob, und der seinen Ehrgeiz und sein Verantwortungsgefühl aufs äusserste spannen musste. Bossuet war der Lehrer des indolenten Dauphins gewesen; den Sohn des Thronfolgers, ein nicht unbegabtes, aber masslos launenhaftes, unlenkbares und tyrannisches Kind, sollte nun Fénelon erziehen. Von 1689 bis 1697 ist er der geistige Leiter des Duc de Bourgogne gewesen. Hatte er es vordem mit paedagogischen Aufgaben rein kirchlicher Natur zu tun gehabt, so war es jetzt seine Pflicht, den künftigen Herrscher des glänzendsten und mächtigsten, doch innerlich bereits angefressenen Reiches heranzubilden, und so mussten für das Erziehungswerk politische Gedankengänge von Jahr zu Jahr wesentlicher werden. Es fragt sich, welche Grundgesinnung hierbei in Fénelon wirkte.

Darüber hat das Urteil der Nachwelt sehr stark geschwankt. Die Aufklärer sahen in Fénelon einigermassen einen der ihrigen, er galt nicht nur als weich und gütig, sondern auch als tolerant im spezifischen Sinne der Aufklärung, ja fast als ein Opfer orthodoxer Tyrannei. Im neunzehnten Jahrhundert wurden dann Dokumente bekannt, die Fénelons Einver-

ständnis mit der Aufhebung des Ediktes von Nantes und mit den grausamen Massnahmen gegen die Protestanten ergaben, nun legte man auch Nachdruck auf seine unerbittliche Feindschaft gegen die Jansenisten, und die „Fénelon-Legende“, d. h. das Bild des humanen und freigeistigen Menschen schien gänzlich abgetan. Unter dem Einfluss dieser Strömung hat Hettner mit Ausdrücken wie „pfäffisch“ und „heuchlerisch“ nicht gespart. Die spät erkannte Wahrheit ist complexer als diese beiden gegensätzlichen Auffassungen. Fénelon ist zeitlebens überzeugter und gehorsamer Katholik; Toleranz im Sinne der Aufklärung würde ihm nicht Güte, sondern Sünde bedeuten. Er hält es für die Pflicht der Kirche und des katholischen Staates, Ketzerei mit jedem Mittel, auch mit List und Gewalt, abzuwehren oder, falls sie dennoch eingedrungen, zu brechen. Erst nach dem Sieg ist Milde am Platz, und es beglückt ihn, wenn er den wehrlos ausgelieferten Ketzern Liebe zum aufgezwungenen Glauben einflössen kann. So ist es gleicherweise irreführend, wenn man ihn hart oder sanftmütig, verschlagen oder offenherzig nennt. Am wenigsten aber kann man ihm gerecht werden, wenn man sich fragt, ob und wie weit er liberal gewesen sei. Weder allgemein weltanschaulich genommen, noch politisch lässt sich dieser Begriff auf ihn anwenden.

Fénelons vielfältige Eigenart tritt zuerst in einer Studie über Mädchenerziehung zutage, die er 1681 ohne Publikationsabsicht für eine tüchterreiche Familie des Hochadels schrieb. Als Leiter der *Nouvelles Catholiques* konnte er damals aus reichlicher und frischer Erfahrung sprechen. Man tut aber der berühmten Schrift nicht genügend Ehre an, wenn man sie ihrem Titel und Hauptthema noch ausschliesslich als einen Traktat *De l'éducation des filles* würdigt. Sie ragt nach zwei Seiten weit darüber hinaus: sie handelt von der Kindererziehung überhaupt, und sie enthält langausgesponnene und höchst charakteristische Anweisungen für den Religionsunterricht.

Im nächsten Jahrhundert wird die absolute Neuheit des Paedagogen Rousseau darin bestehen, dass er der Kindheit absoluten Eigenwert zulegt. Das ist für den Katholiken Fénelon unmöglich, da er ja das gesamte menschliche Leben nur als Durchgang betrachtet. Aber die beiden entscheidenden Forderungen, die Rousseau aus seiner Grundanschauung herleitet: zwanglose Freude für das Kind und Raum für sein natürliches Wachstum ohne vorzeitige Belastung seines Geistes — beide werden bereits von Fénelon erhoben, zwar ganz ohne Rousseau lyrisches und tragisches Pathos, aber in ihrer anmutigen Schlichtheit und Selbstverständlichkeit um so eindringlicher. Zwei wiederholt gebrauchte Ausdrücke fallen hier besonders auf: *agréable* und *ouverture*. *Agréable* ist ohne weiteres verständlich. Alles soll dem Kind „angenehm“ gemacht werden, es soll keinen Zwang fühlen, keine regelhafte Belehrung, es soll so wenig

wie möglich gestraft und keineswegs eingeschüchtert werden, es soll keine bittere Pille ohne Versüssung erhalten, es soll dem Erzieher gegenüber Zutrauen empfinden, nicht Furcht. Alles, auch der Unterricht, soll ein Spiel ohne jede Beengung sein, und bis ins Höchste hinein muss die Annehmlichkeit herrschen: die Religion muss dem Kinde in einem *fonds d'histoires agréables* entgegentreten und aus Kupfern und Gemälden sprechen, *qui représentent agréablement les histoires saintes*. Strenge Schulmeisterei — *nulle liberté, nul enjouement; toujours leçon, silence, posture gênée, correction et menace* — ist bei Kindern nur schädlich, *leur âge ne les rend encore sensibles qu'au plaisir*. Ihre Körper brauchen Bewegungsfreiheit, auf das Erwachen des Geistes muss man geduldig und ohne zerstörende Voreiligkeit warten. Hier ist es eben die Kunst des guten Erziehers, sich der *ouvertures* zu bedienen. Fénelon gebraucht das seiner Schmiegsamkeit liebe Wort jedesmal ganz konkret. Es ist eine „Öffnung“, ein Spalt im kindlichen Bewusstsein, durch den Geistiges einfließen kann; oder es ist eine Öffnung in den Objekten, wohinein das kindliche Denken zu schlüpfen vermag. Erzählt den Kindern Belehrendes, aber nur gelegentlich und ohne Aufdringlichkeit: *„il ne faut pas forcer le goût des enfants là-dessus, on ne doit que leur offrir des ouvertures, un jour leur corps sera moins disposé à se remuer, et leur esprit agira davantage“*. Deutet den Kindern nicht zu frühzeitig den moralischen und symbolischen Gehalt der Heiligen Geschichten: *„aidez seulement leur esprit, et mettez-les en chemin de trouver ces vérités dans leur propre fonds; elles leur en seront plus propres et plus agréables, elles s'imprimeront plus vivement: profitez des ouvertures pour leur faire développer ce qu'ils ne voient encore que confusément“*.

Steht Fénelon in diesen Principien der allgemeinen Paedagogik durchaus neben Rousseau, so überflügelt er ihn wesentlich im Punkte der Mädchenerziehung. Für Rousseau ist Sophie um Emiles willen, die Frau um des Mannes willen da; für Fénelon sind die Frauen: *la moitié du genre humain, racheté du sang de Jésus-Christ et destiné à la vie éternelle*. Der so feierlich proklamierten Gleichheit wird durchweg Rechnung getragen. Rousseau geht von der natürlichen Schwäche und Abhängigkeit des Weibes aus, dem als natürliches Schutzmittel die List gegeben sei.

Im *Emile* darf das kleine Mädchen niemals geradeheraus sagen, was es mag und was es nicht mag, es wird zu Unaufrichtigkeit, Koketterie, Verschlagenheit buchstäblich dressiert. Bei Fénelon bedeutet *finesse* ein sittliches Manko, das auf Unfreiheit zurückgeht. Die Mädchen, sagt er, dürfen gar nicht auf den Gedanken kommen, dass sie Umwege und Verstellung nötig haben: *„Qu'elles soient libres pour témoigner leur ennui quand elles s'ennuient. Qu'on ne les assujettisse point à paraître goûter certaines personnes ou certains livres qui ne leur plaisent pas“*. „Gelehrte

Frauen“ sind ihm genau so unsympathisch, wie sie es Molière und Rousseau sind; aber er weiss und betont, dass man zur *précieuse ridicule* nicht durch Bildung wird, sondern durch Unbildung, und dass Modethorheiten und Schlimmeres in geistiger Leere und nicht in geistiger Fülle wurzeln. Was er die Mädchen lernen lassen will, ist scheinbar wenig: korrekt lesen, schreiben und rechnen, dazu die Führung des Haushalts. Aber er denkt an die Töchter des Hochadels. Der Haushalt, das ist hier ein Schloss und viele Dienerschaft, das ist ausgedehnter Grundbesitz, selbstbewirtschafteter und in Pacht gegebener. Die jungen Mädchen sollen „ein bisschen“ vom einschlägigen Recht wissen, und dies bisschen ist gar nicht knapp bemessen: *„la différence qu'il y a entre un testament et une donation; ce que c'est qu'un contrat, une substitution, un partage de cohéritiers; les principales règles du droit, ou des coutumes du pays où l'on est, pour rendre ces actes valides; ce que c'est que propre, ce que c'est que communauté; ce que c'est que biens meubles et immeubles“*. Fraglos muss ein Kopf, dem man das zumutet, gut vorgeschult sein. Doch das Wichtigste an diesem Abschnitt ist der begründende Schlusssatz; *Si elles se marient, toutes leurs principales affaires rouleront là-dessus*. Bei Rousseau geht das Mädchen unwissend und rechtlos aus dem Elternhaus in das des Gatten über, der sie nach seinem Ermessen belehren mag; bei Fénelon weiss es, *ce que c'est que propre, ce que c'est que communauté*.

Von schöngeistiger Ausbildung hält der geistliche Ratgeber sehr viel weniger. Italienisch und Spanisch sind eher schädlich als nützlich, weil in diesen Literaturen viel Verführung angehäuft liegt; ist ein Mädchen begabt, so mag es Latein treiben, dann hat es Zugang zu den bedeutendsten heiligen und profanen Schriften. Auch die Musik, sofern sie nicht geistlich ist, birgt Gefahren. Aber Kunst und Schönheit schlechthin sind deshalb doch keineswegs aus diesem Erziehungsplan gestrichen. Die jungen Damen könnten an antiken Bildwerken studieren, wie man sich mit dezenter Anmut kleidet, wie man das Haar einfach und doch geschmackvoll ordnet.

Soweit lässt sich gewiss sagen, dass Fénelon gütig, offenherzig, aufgeklärt und fortschrittlich verfare. Aber welcher Zugriff bleibt all diesen Bezeichnungen, einerlei ob man sie bejahend oder verneinend anwendet, sobald es sich nun um den dritten, den für Fénelon wesentlichsten Punkt handelt, um die Religion, in der er Knaben und Mädchen auf gleiche Weise unterrichten will? Es ist das Armseligste am *Emile*, dass Rousseau die Phantasie des Kindes ohne Nahrung lässt, aus Furcht, dem werdenden Verstande zu schaden: Fuchs und Rabe sprechen nicht, hütet euch also, den Kindern Fabeln von redenden Tieren zu erzählen! — *Contes, Fables, Aventures* sind die eigentliche Leidenschaft und Geistesnahrung der Kinder, sagt Fénelon, alle Tage sieht man sie darüber freudig

entzückt oder in Thränen; das beschäftigt ihr Denken, daran lernen sie sprechen und selber erzählen. Es gibt sehr geeignete und unschuldige Tierfabeln, unrein und gottlos sind viele antike Mythen (*les fables payennes*) — aber besonders passend für die Phantasie des Kindes sind die Erzählungen der Bibel, wenn man sie nur richtig vorträgt. Und nun bietet er eine Fülle von Beispielen, in denen alles Moralisieren und Dogmatisieren beiseite bleibt, in denen ausschliesslich das Naive und Natürliche, das Abenteuerliche und Märchenhafte, das Malerische, das Aesthetische herrscht. *Par exemple, racontez l'histoire de Joseph: faites parler ses frères comme des brutaux; Jacob comme un père tendre et affligé; que Joseph parle lui-même; qu'il prenne plaisir, étant maître en Egypte, à se cacher à ses frères, à leur faire peur; et puis à se découvrir. Cette représentation naïve, jointe au merveilleux de cette histoire, charmera un enfant...*

Mit gleicher Lebhaftigkeit schlägt er eine Menge anderer Szenen aus dem alten und neuen Testament vor; er sagt auch: *les voyages des apôtres, et particulièrement de Saint-Paul, sont encore très agréables*. Wie sehr ihn selber die Bibel als Epos, als Kunstwerk entzückt, das zeigt am Schluss des ganzen Traktates seine Übertragung aus den Sprüchen Salomoni: *le portrait que le Sage fait d'une femme forte*. Er schwelgt in den orientalischen Bildern und sagt dann, wie begütigend, diese Ausdrucksweise befremde nur anfangs: *Quoique la différence extrême des mœurs, la brièveté et la hardiesse des figures, rendent d'abord ce langage obscur, on y trouve un style si vif et si plein qu'on en est bientôt charmé si on l'examine de près*. In jenem sechsten Capitel aber: *De l'usage des histoires pour les enfants* biegt er geradezu den Religionsunterricht in aesthetischen Unterricht um: ist das Kind einmal ans Nacherzählen gewöhnt, so erschliesse man ihm behutsam die beste Art, eine Geschichte vorzutragen, *la meilleure manière de faire une narration, qui est de la rendre courte, simple et naïve, par le choix des circonstances qui représentent mieux le naturel de chaque chose*.

Und doch treibt dieser rein menschlich, freiheitlich und künstlerisch gerichtete Erzieher mit alledem bewusst und pflichtgemäss eben jenen vorsorglichen Seelenfang, der im *Emile* durch Ausschalten des Religionsunterrichtes vor der Verstandesreife unterbunden werden soll. Schildert den Kindern alles körperhaft, körperhaft die Dreifaltigkeit und körperhaft Gott auf seinem himmlischen Thron, mit Ohren, die hören, mit Händen, die das Universum tragen, mit Armen, die drohend über dem Sünder ausgereckt sind: *frappez vivement leur imagination; ne leur proposez rien qui ne soit revêtu d'images sensibles...* Viendra le temps que vous rendrez toutes ces connaissances plus exactes. Auch die Schrecken des jüngsten Gerichtes sollen die Kinder schon erschauern lassen (wo

denn das *Agréable fatal* Crébillonscher Art wird): ... *les tombeaux ouverts, les morts qui rassembleront les débris de leurs corps... cet étang de feu et de soufre, cette nuit et cette horreur éternelle, ce grincement de dents, et cette rage commune avec les démons qui sera le partage des âmes pécheresses*. Auch darf ihnen nicht lange unbekannt bleiben, dass Calvinismus sündiger Irrtum ist. Und schliesslich müssen Mädchen wie Knaben zu tapferer Lebensverachtung erzogen werden, denn das Diesseits — dasselbe Diesseits, das dem Künstler Fénelon so grosse Wonnen bereit! — hat für den Christen keinen Wert: *L'âme du christianisme, si on peut parler ainsi, est le mépris de cette vie, et l'amour de l'autre*.

Man versteht jetzt, warum es Fénelon für unrecht hält, den Charakter eines Heiligen aus nur einem Punkte erklären zu wollen. —

Mit so widerspruchsvollen, in ihm selber aber friedlich beieinanderwohnenden Grundmeinungen übernahm er also das Amt des Prinzen Erziehers. Wie vor ihm Bossuet, schrieb er manches, was als Lektion dienen sollte, selber. Derart entstand der *Recueil de fables* für den kleinen Jungen, die Sammlung der Totengespräche für den reiferen Knaben, der *Telemach* für den Jüngling. Zur Veröffentlichung war dies alles nicht bestimmt; es ist später, einiges erst im neunzehnten Jahrhundert, gedruckt worden.

An den *Fables* sind es nicht die Fabeln im strengen Wortsinn, die am meisten interessieren. Fénelon hält sich genau an die Vorschriften jenes sechsten Capitels im Erziehungstraktat und erzählt (lange bevor Perraults Sammlung gedruckt ist) richtige Märchen. *Il était une fois une reine si vieille, si vieille, qu'elle n'avait plus ni dents ni cheveux* "..., oder: *Il y avait une fois un roi et une reine, qui n'avaient point d'enfants. Ils en étaient si fâchés, si fâchés, que personne n'a jamais été plut fâché*. Moral ist in diesen Märchen nicht das dominierende Element, ja gelegentlich völlig abwesend. So wird dem verärgerten Königspaar bei der endlichen Geburt einer Tochter geweissagt, sie müsse vor ihrem zweiundzwanzigsten Jahr einen Mann mit elf Mündern heiraten, sonst werde sie sich in eine Kröte verwandeln. Der erste Freier, der dieser Bedingung entspricht, ist ein greulicher Werwolf; da sich die Prinzessin in der Gestalt eines Hänflings vor ihm verbirgt, droht er, den König mitsamt dem ganzen Hof zu fressen. Im kritischen Augenblick erscheint ein Prinz, der ausser dem üblichen Mund zehn weitere an den Fingerspitzen hat, erschlägt das Ungeheuer im Zweikampf und führt die Prinzessin heim. Da man unmöglich annehmen kann, dass sich hinter der physischen Besonderheit des lebenswürdigen Siegers eine symbolisch-satirische Anspielung auf die Gefrässigkeit oder Grossmäuligkeit regierender Herren verstecke, so handelt es sich um ein reines, völlig alogisches Phantasiespiel.

Wenn in der allegorischen *Reise zur Insel der Vergnügungen* die Moral im Preis des massvollen und arbeitsamen Lebens besteht, so liegt doch der Nachdruck auf der Ausmalung der merkwürdigen Genüsse. Es gibt auf dieser Insel (vor Rousseau und Baudelaire) Gerüche, an denen man sich sattessen und sogar den Magen verderben kann; es gibt dort auch eine Parfummusik in einem besonderen Konzertsaal: *un certain assemblage de parfums, les uns plus forts, les autres plus doux, fait une harmonie, qui chatouille l'odorat, comme nos concerts flattent l'oreille par des sons tantôt graves et tantôt aigus*. Überall, in den Märchen, antiken Sagen, novellistischen und allegorischen Stücken dieser Sammlung (deren Titel im Deutschen „Fabeleien“ oder „Fabuliertes“ heissen müsste), ist die Anregung der Phantasie, ist die *peinture* Hauptsache. Die alte Königin, die ihre Krone für die verlorene Jugend hergeben möchte, hat weder Haare noch Zähne, Kinn und Nasenspitze ihres wackelnden Kopfes berühren sich, sie ist zu einem Knäuel zusammengekrümmt, sie hustet und spuckt, sie ist schmutzig und übelriechend, sie löffelt Süppchen. Das verarmte adlige Mädchen in den *Aventures de Mélésichthon* trägt ein leichtes Kleid, etwas gerafft durch den Gürtel, um bei der Arbeit nicht zu behindern; ihre blonden Haare bilden einen lässigen Knoten am Hinterkopf, *quelques uns échappés flottaient sur son cou au gré des vents*. Im *Ring des Gyges* wird die täglich neue Anordnung und Umpflanzung des Schlossgartens beschrieben, der den blasierten König Krösus erfrischen soll; bis ins Einzelne lernt man Rasen- und Baumbestand der *agréable irrégularité* kennen. — Die eigentlichen Fabeln können gerade durch ihre völlige Simplicität neben den raffinierten Kunstwerken Lafontaines bestehen, sie wollen wahrhaft kindlich sein und sind es zumeist. Dabei würzt Fénelon die allgemeine Moral durch den besonderen Bezug auf seinen ungebärdigen Schüler. Ihm und sich selber spricht er in der Bärenfabel Mut zu. Die Bärin will ihr hässliches Junges erwürgen, doch die erfahrene Krähe rät ihr Geduld und behält recht damit: *Allez: léchez doucement votre fils; il sera bientôt joli, mignon, et propre à vous faire honneur*. Es ist natürlich, dass hier manches auf die künftige Herrscherpflicht des Zöglings abzielt. Dabei mag einiges über kindliche Auffassungsgabe hinausgehen und vielleicht auch nicht ganz so erzählt worden sein, wie es aufgeschrieben wurde. So etwa der Disput zwischen Nil und Ganges, worin sich der indische Strom seines weisen Pilpay rühmt: *Il a enseigné aux princes les principes de la morale et l'art de gouverner avec justice et bonté* — wollte man seine vielgelesenen Lehren nur auch befolgen! Aber auch hier ist die malerische Beschreibung der streitenden Flussgottheiten, die Anregung der Phantasie stark berücksichtigt.

In den *Totengesprächen* dagegen, die sich an das beliebte Lukianische Vorbild lehnen, tritt nach Fénelons Absicht das sinnlich-künstlerische

Element einigermaßen vor dem Gedanklichen zurück. Hier kommt es ihm in erster Linie auf eindringliches Belehren an, auf das Herausarbeiten des jeweiligen Für und Wider. Jetzt steht dem Erzieher das Politische durchaus im Vordergrund, und sicherlich ist es eine tapfere Tat, wie er in immer neuen Wendungen den Enkel gerade vor dem warnt, was der Grossvater tut — und dieser Grossvater ist *Louis le Grand*, und noch steht sein Niedergang nicht deutlich vor aller Augen! Der gesamte politische Gehalt der Gespräche ist auf drei Lehren zu bringen: hüte dich vor Willkür, hüte dich vor volksaussaugendem Luxus, hüte dich ganz besonders vor Eroberungskriegen. Das ist sehr menschlich gedacht, und es macht, wie gesagt, auch der unabhängigen Bravheit des Lehrers alle Ehre; aber es ist auch ziemlich banal und kaum ausreichend, den *Dialogues des morts* dauernden Wert zu verleihen. Deren Bedeutung liegt auf anderem Gebiet.

Fénelon schreibt keine abstrakten Debatten über politische Probleme, er lässt vielmehr berühmte Persönlichkeiten bestimmte Ereignisse oder Verhaltungen ihres Lebens in der Schattenwelt durchsprechen. So unterhalten sich etwa Alexander und Aristoteles, Hannibal und Scipio, Caligula und Nero. Dabei werden nicht bloss die Fragen der Staatslenkung und politischen Moral behandelt, sondern es ist auch die Charakteristik der Persönlichkeiten angestrebt. Ein reichliches Drittel der neunundsiebzig Dialoge greift zeitlich über die Antike hinaus, bringt Szenen und Porträts aus der französischen und englischen Geschichte, und gerade hier ist die Belebung halbwegs geglückt. Der misstrauische, skrupellos eigennützige, frömmelerische, abergläubige Ludwig XI., der leichtfertig verschwenderische Franz I., der gute Heinrich IV., in dem ein ethischer Wille über Jugendirrunge triumphiert, der englische König Heinrich VIII., der einen so grossen Bedarf an Gattinnen hatte und deshalb mit Rom brach (*Je voulais me démarier. Cette Aragonaise me déplaisait; je voulais épouser Anne de Boulon ... Je rompis avec Rome... et je me fis chef de l'Eglise anglicane*) — das sind Gestalten, die auf Augenblicke vor der Phantasie stehen. Es ist hier nicht die Frage, wieweit Fénelon die einzelnen geschichtlichen Persönlichkeiten richtig beurteilt hat. Entscheidend ist, dass er Interesse für die Historie erregt und sie mit Leben zu erfüllen sucht. Dabei ist ihm der einprägsame anekdotische Zug willkommen. *Je n'ai pas encore oublié votre insulte* — beklagt sich der gelehrte Cardinal Bessarion über Ludwig XI., *quand vous me prîtes par la barbe, dès le commencement de ma harangue*. Das ist genau die Art der Geschichtsdarstellung, die Rousseau fordert, und die von den Romantiken zur üppigsten Blüte überzuchtet werden wird.

Und in den nicht allzu seltenen Dialogen, die statt der historisch-politischen Themen philosophische und ästhetische Dinge behandeln,

schlägt Fénelon ebenfalls wiederholt Wege ein, die zu Rousseau und den Romantikern führen. Er hebt Plato über Aristoteles, er hat ein spöttisches Achselzucken für Descartes' Ansicht von dem seelenlosen Automatismus der Tiere, er setzt Demosthenes über Cicero, weil er leidenschaftlicher und schmuckloser rede, Homer über Virgil, weil er naiver dichte, er stellt kunstkritische Betrachtungen über Leonardo da Vincis und Poussins Gemälde an.

Ist man berechtigt, auch die dritte Erziehungsschrift für den Prinzen im wesentlichen nur noch aesthetisch zu werten? Dem heutigen Leser werden die politischen Lehren und Warnungen des *Télémaque* kaum weniger allgemein vorkommen als die der Totengespräche, höchstens durch das anhaltende und bei allem Variieren etwas monotone Einhämmern intensiviert. Von Athene geleitet, die sich in der Gestalt des alten Erziehers Mentor verbirgt, zieht Telemach suchend dem verschollenen Vater Odysseus nach und erlebt zu Wasser und zu Lande, bei den Lebenden und den abgeschiedenen Seelen ungefähr die gleichen Abenteuer wie Odysseus und Aeneas. Aber beinahe immer ist es für den Erzähler die Hauptsache, den jungen Fürstensohn mit Regenten zusammenzuführen und ihm Anschauungsunterricht über das Regieren zu erteilen. Dabei überwiegen die warnenden Exempla bei weitem die guten Vorbilder; wieder und wieder stösst der künftige Herrscher über Ithaka auf die zerstörenden Folgen königlicher Verschwendung, königlicher Maitressen- und Günstlingswirtschaft, königlicher Verblendung, Taubheit und Selbstüberhebung, königlicher Eroberungsgier. Ein vollkommen gutes Staatswesen entsteht nur dort, wo die Göttin der Vernunft selber ganz unbehindert Reformen durchführt: König Idomenaeus, durch selbstverschuldeten Schicksalsschläge zermürbt, erteilt dem weisen Mentor sozusagen Generalvollmacht über Salent.

Es ist sicher, dass das frühere Leserinteresse am *Télémaque* ein politisches und sein erster Publikumserfolg ein Skandalerfolg war. Als das Buch, fünf, sechs Jahre nach der Niederschrift, 1699 durch Indiscretion im Druck erschien, wurde es halbwegs als Schlüsselroman und ganz als unmittelbarer schwerer Angriff gegen Ludwig XIV aufgefasst; das sofortige Verbot in Frankreich hatte immer neue eingeschmuggelte Ausgaben zur Folge, und von da an galt Fénelon als einer der zeitigsten und tapfersten Vorkämpfer politischer Freiheit. Ein ketzerischer Vers jener Jahre erklärt den theologischen Zwist zwischen Bossuet und Fénelon (den Bischöfen von Meaux und Cambrai) für märchenhafte Nichtigkeit und leitet Fénelons Missgeschick allein vom *Télémaque* her:

Contre Cambrai de Meaux chicane
Quoi! pour des contes de Peau-d'Ane

Fallait-il en venir aux mains?
Mais Cambrai s'attire l'attaque
Moins pour les „Maximes des Saints“
Que pour celles de „Télémaque“.

Das ist faktisch durchaus verkehrt, aber dennoch in gewissem Sinn nicht unrichtig.

Die ersten Jahre seiner Erzieherthätigkeit hatten Fénelon grosse Ehren eingetragen. Er war 1693 in die Akademie aufgenommen, 1695 zum Erzbischof von Cambrai ernannt worden. In diesem Augenblick war der Grund zu dem sogenannten Streit um den Quietismus (auf dessen wesentlichen Inhalt ich zurückkomme) bereits gelegt. Bossuet, vordem Fénelons Freund und Förderer und anfangs auch in dieser Angelegenheit einigermaßen mit ihm im Einklang, erklärt die *Maximes des Saints*, das Buch, in dem Fénelon 1697 die theologische Rechtmässigkeit seines Standpunktes zu belegen unternimmt, für ein irrtümliches und unzulässiges Werk. Hierüber entspinnt sich zwischen den beiden Kirchenfürsten eine leidenschaftliche Fehde, die dem Glaubenseifer und dem schriftstellerischen Können beider Männer Ehre macht, aber dem Kirchenfrieden einen schlechten Dienst erweist. Jetzt soll Rom über die Zulässigkeit der *Maximes des Saints* entscheiden. Im Richtercollegium fallen fünf Stimmen für und fünf gegen das Buch. Der Papst scheint persönlich mehr Sympathie für Fénelon zu hegen als für den gallikanischen Bossuet; aber unter französischer Pression und auf ausdrückliches Verlangen des Königs verurteilt er das Buch (doch ohne es ketzerisch zu nennen). Schon lange vor dieser päpstlichen Entscheidung, der er sich sofort unterwirft, bekommt Fénelon Ludwigs Ungnade zu spüren: seit 1697 ist er von seinem Schüler getrennt; er darf fortan Versailles nicht mehr betreten und hat sich dauernd in seinem Bistum aufzuhalten.

War nun Ludwig wirklich so bewandert in theologischen Fragen, und war er in seiner Rechtgläubigkeit päpstlicher als der Papst? Sicherlich nicht. Zwei andere Gründe müssen ihn bestimmt haben. Einmal kann es dem Grossvater unmöglich entgangen sein, in welchem Sinn sein Enkel erzogen wurde. Die *Maximes de Télémaque* kündigen sich schon in den Fabeln an, und aus den Dialogen sprechen sie höchst vernehmlich (Unnötig anzunehmen, dass Ludwig den anonymen Brief erhalten und seinen Schreiber geahnt habe, den Fénelon — wahrscheinlich im Anfang der neunziger Jahre — aufsetzte, und der in genauem Eingehen, so unter Hinweis auf die unrechtmässige Besetzung Strassburgs, heftige Kritik mit düsterer Warnung verband). Sodann aber und vor allem muss der König mit tiefstem Unbehagen die Einheit in Fénelons Charakter gewittert haben: wer die bindenden Vorschriften der Kirche wenn nicht geradezu leugnete, so doch für sein persönliches Gefühl zurechtbog und

aufweichte, dem war auch in politischer Hinsicht nicht zu trauen, er ordnete sich jedenfalls nicht so zuverlässig glatt und regelhaft ins Ganze ein, wie Ludwig das als oberste Pflicht von seinen Dienern forderte. So waren es in einem höheren und übertragenen Sinn also doch die *Maximes de Télémaque*, die Fénelon zu Fall brachten.

Den Zeitgenossen, wie gesagt, mussten diese Grundsätze unverschwommener deutlich werden als den heutigen Lesern. Nun hat aber Fénelon mehrere rein politische Studien hinterlassen, und darunter ist eine, die auf alles moralische Beiwerk, alles Generalisieren, alles höfische und diplomatische Verschleiern, ja auf jeden geringsten stilistischen Schmuck verzichtet und die politischen Absichten des Mannes gefechtsklar herausstellt. 1711 ist der Dauphin plötzlich gestorben; jetzt ist der Duc de Bourgogne unmittelbarer Nachfolger des sehr alten Königs, und fraglos wird er seinem Erzieher, der ihn immer noch beeinflusst, einen entscheidenden Posten anvertrauen. Im November des Jahres legen Fénelon und der Herzog von Chevreuse in Chaulnes ein Programm fest, das Fénelon schriftlich fixiert. Diese *Tables de Chaulnes* (eine später üblich gewordene Bezeichnung) sind nach Paragraphen geordnete knappste Notizen über alle Zweige der Regierung, oft nur Stichworte, z. B. unter *Etat militaire: Rien à démêler avec les Anglais. Facilité de paix avec les Hollandais... Au lieu de l'hôtel des Invalides, petites pensions à chaque invalide dans son village*. Beim Durchlesen dieses Programms wird man über zwei Dinge staunen. Einmal über die vielfache Verwandtschaft mit dem *Télémaque*. Was dort märchenfern und allgemein erscheint (oder unter Allgemeinheiten erstickt ist), taucht hier als konkrete Massnahme auf. Und zum andern über die ständige und unlösliche Verschmelzung dessen, was man heute durchaus fortschrittlich, und was man heute durchaus reactionär nenne würde. Alle drei Jahre sollen die *Etats-généraux* zusammentreten und solange tagen, als sie es für nötig halten. Aber ob und wie sie ihren Willen im Konfliktfall gegen den königlichen Willen behaupten dürfen, wird nicht gesagt. Es wird keinen Konflikt geben: *Députés intéressés par leur bien et par leurs espérances à contenter le Roi*. Adel und dritter Stand werden ihre Vertreter selber wählen, aber die Bischöfe sind ohne weiteres Abgeordnete. Staatliche und kirchliche Befugnisse sind gegeneinander abzugrenzen, aber wieviel Unheil die Aufhebung des Ediktes von Nantes über Frankreich gebracht hat, das scheint Fénelon in zwanzig langen Jahren nicht deutlich geworden zu sein. Der dritte Stand hat seine Abgeordneten, aber fast alle wesentlichen Staatsämter fallen der Aristokratie zu. Der Adel muss völlig rein erhalten bleiben: *Mésalliances défendues aux deux sexes*, und innerhalb der *Noblesse* sind wieder unübersteigbare Schranken errichtet; gewisse Posten werden ausschliesslich dem Blutältesten höchsten Adel zuteil, der Schwertadel hat den

Vorzug vor dem Beamtenadel, Neuerhebungen in den Adelsstand haben tunlichst zu unterbleiben. Der Handel soll frei sein, der kommerzielle Verkehr mit dem Ausland gepflegt werden; aber es sind Luxusgesetze zu erlassen, und zwar wahlgemerkt: *Lois somptuaires pour chaque condition*. So stuft Mentor Kleidung und Schmuck für die sieben freien Volksklassen in Salent ab (*tous les esclaves seront vêtus de gris-brun*). Es ist unzutreffend, wenn man das Regierungsprogramm als ein fortschrittliches Projekt bezeichnet, das nur hier und da unter Telemach-Reminiscenzen leide. In Wahrheit bedeuten der *Télémaque* und die *Tables de Chaulnes* dasselbe, dienen auf zweierlei Art dem gleichen Ideal.

Zum genauen Erfassen dieses Ideals und zur gleichzeitigen Bestimmung, wieweit es Fénelons originelles Eigentum ist, und wieweit von ihm seiner Zeit übernommen, kann hier eine Digression von Nutzen sein. Man wird sich bisweilen über die Besonderheit eines Bildes klar, wenn man es in vergrössertem Masstab, und wenn man es in seiner Karikatur sieht. Und es finden sich die entscheidenden Merkmale des *Télémaque* und der *Tables de Chaulnes*, teils grotesk verzerrt, teils mächtig vergrössert, im Wesen und Gesamtwerk des Herzogs von Saint-Simon wieder.

Er und Fénelon haben sich in ihrer Laufbahn mehrfach berührt. Als der neue Thronfolger schon 1712 starb, schlug Fénelon in den sofort verfassten *Mémoires sur les précautions et les mesures à prendre après la mort du duc de Bourgogne* den Herzog von Saint-Simon als Mitglied eines künftigen Regentschaftsrates vor. Saint-Simon seinerseits, wie Fénelon mit dem Herzog von Chevreuse im Einklang, hat seine oft bekundeten politischen Ideen am genauesten in einem anonymen Manuscript niedergelegt, das er als Regierungsprojekt des Duc de Bourgogne bezeichnete. Und mit zu seinen berühmtesten zeitgenössischen Portäts zählt das des Bischofs von Cambrai, aus dessen „Augen Feuer und Geist wie ein Wildbach strömten“, und „von dem man kaum den Blick abzuwenden vermochte“.

Saint-Simon, 1675 aus zweiter Ehe eines sehr bejahrten Vaters geboren, Spätling kärglichen Formats und so in seinem physischen Geltungsbedürfnis überreizt, war der Träger einer ziemlich frischgebackenen und leicht anrühigen Herzogswürde. Erst sein Vater hatte sie 1635 von Ludwig XIII erhalten, mehr als Günstling, Jagdgenosse und persönlicher Freund des Königs, denn für irgendwelche Verdienste in der Verwaltung oder im Heer. Umso nachdrücklicher hatte er von jeher die Rechtmässigkeit seiner Position betont. Der König, sagte Claude de Saint-Simon und prägte es seinem Sohn Louis von früh auf ein, habe ihm nur gegeben, was seiner Familie von Blutes wegen seit acht Jahrhunderten zukomme, stamme sie doch von einem der bedeutendsten Grafengeschlechter unter Karl dem Grossen ab. Freilich war diese erhabene Abkunft keineswegs

schlüssig zu beweisen und wahrscheinlich eine blossе Fiktion, aber deswegen wurde sie nur umso energischer behauptet. Dies ist das geistige Geltungsverlangen, das Saint-Simon erbt, und es verschmilzt auf tragikomische Weise mit dem physischen. Der kleine Mann will durchaus *duc et pair* sein und scheinen. Sein ganzes Leben, ein Zeitraum von vollen achtzig Jahren, ist hiervon bestimmt und erfüllt. Er ist nicht nur adelsstolz, sondern er blickt auch mit Geringschätzung auf den niederen Adel herab. Und gar die *noblesse de robe* ist ihm verhasst. Diese Juristen und Intellektuellen, die seinen Ahnen als bescheidene Hausangestellte demütig gedient haben und jetzt als Minister und Gerichtspräsidenten das Land regieren, Herzögen mit längsten Ahnenreihen gleichgestellt, ja überlegen, müssen wieder ins Nichts zurück, aus dem sie emporgekrochen sind. Dem Volk, soweit es keine Ansprüche erhebt, mehr als Volk zu sein, ist Saint-Simon patriarchalisch freundlich gesinnt.

Er ist auch ausserhalb seiner Herzogsmanie trotz seines frommen Katholizismus kein intoleranter Mensch; die Hugenotten-Verfolgung, der der gütige Fénelon zustimmte, war ihm ein Greuel. Dem König ist Saint-Simon sehr wenig sympathisch. Als Offizier hat er zeitig den Dienst aufgegeben, weil er sich im Avancement übergangen und eben nicht genügend als Herzog aestimiert sieht, und in Versailles ist er ein ewiger und keineswegs heimlicher Querulant in allem Ceremoniellen. Aber ernsthaft gegen den Unzufriedenen einzuschreiten liegt für Ludwig kein Grund vor. Es gibt gefährlichere Oppositionelle. Im Feudaladel ist die ursprüngliche Selbständigkeit und die Theorie seiner ursprünglichen Fränkischen Rechte dem König gegenüber unvergessen. Wenn Saint-Simon diese Privilegien allein für die Herzöge beansprucht und eigentlich nur auf das Scheinhafte und Ceremonielle anwendet, dann ist seine Opposition sehr harmloser Natur und im Grunde eine Huldigung für den König als den Verteiler dieser äusseren Ehren. Allmählich, wie Ludwigs Zeit und Glück dem Ende zuneigen und die Notwendigkeit ernstlicher Reformen überall erkannt wird, vertieft sich Saint-Simons Opposition. Die *Regierungsprojekte des Duc de Bourgogne* sind von den *Tables de Chaulnes* nicht übermässig verschieden. An die Stelle der allmächtigen Minister sollen Fachkollegien treten, und regelmässige Tagungen der Generalstände sind vorgesehen. Aber die dominierende Herzogsmanie und der geringe Auflockerungswille dem absoluten Königtum gegenüber bleiben doch überdeutlich. Die wesentlichen *Conseils* haben Herzögen zu unterstehen, die *Etats-généraux* haben zu bewilligen, was der König verlangt, und dabei dem König das odium despotischen Nehmens zu ersparen.

Über die Auslegung von Gedanken und Projekten wird sich immer streiten lassen, aktives Verhalten ist eindeutiger. Fénelon starb zu Anfang

1715, und Ludwig XIV lebte noch bis zum September dieses Jahres. Saint-Simon kam in den Regentschaftsrat des Herzogs von Orléans, und es wurden ihm wiederholt grosse Posten angeboten. Er blieb im wesentlichen passiv; seine grösste Tat bestand in einer Gesandtschaftsreise an den spanischen Hof, wobei es nichts zu verhandeln gab und nur auf das Repraesentieren ankam.

Saint-Simon ist der Mann, dem Fénelon bei persönlicher Bekanntschaft das Schicksal Frankreichs mitanvertrauen will, und seine und Saint-Simons Regierungsprojekte berühren sich. Geht daraus nicht hervor, dass man in dem Politiker Fénelon weder einen originellen, noch einen auf Volksrechte — ich sage nicht: Volkswohl, sondern: Volksrechte — bedachten Mann zu sehen hat? Beide, der Herzog leicht zweifelhafter Herkunft und der regierende Erzbischof aus altem Adel, schwimmen im Strom der feudaladligen Opposition zugunsten des Feudaladels. Beiden ist an der Antastung der Königsgewalt wenig gelegen. Fénelon strebt ernsthafte Reformen an, Frieden und Landeswohlfahrt bei Bevorzugung des Hochadels und der hohen Geistlichkeit; Saint-Simon denkt im wesentlichen an den Hochadel allein und wäre zumeist mit scheinhaften Ehren zufriedenzustellen. Dem dritten Stand wirklichen Einfluss auf die Regierung einzuräumen, fällt beiden Männern nicht ein, trotzdem sie die *Etats-généraux* ins Spiel bringen. Es ist für Fénelons liberale Gesinnung ein Satz angeführt worden, den er 1710 an Chevreuse schrieb: *C'est la nation qui doit se sauver elle-même*. Aber in dem Totengespräch zwischen Confucius und Sokrates schreibt er: *Le peuple n'est capable que de certaines vertus d'habitude et d'opinion, sur l'autorité de ceux qui ont gagné sa confiance*, und in den *Tables de Chaulnes* bleibt die „Nation“ auf Adelsführung angewiesen und hat der letztlich entscheidenden Krone unter allen Umständen zu gehorchen. Nein, es führt auf politischem Gebiet kein bedeutsamer Weg von Fénelon in die Zukunft, weder zu dem Demokraten Rousseau, noch zu dem Liberalen Montesquieu; und wie stark auch seine Aspirationen auf diesem Gebiet waren, wie mutig und wohlmeinend er gegen Ludwigs Verirrungen ankämpfte, wie sehr auch der *Télémaque* als politisches Lehrbuch geplant war und gewertet wurde: so muss doch jeder die wahre Bedeutung des Mannes verkennen, der in ihm vor allem den Politiker sieht. Mit allem guten Willen steht Fénelon der kommenden Entwicklung kaum weniger fremd gegenüber als sein Zerrbild Saint-Simon.

Aber es ist nötig, die Saint-Simon-Parallele weiterzuführen und nach der Karikatur nun auch das vergrösserte Bild zu betrachten.

Ende 1723, nach dem Tode des Regenten, zog sich Saint-Simon ganz vom politischen Leben und vom Hof zurück. Er beschäftigte sich mit historischen Studien, wobei ihm genealogische Fragen die wichtigsten

schiienen, er mag auch manchmal über seinen Tagebuchnotizen aus jungen Jahren gebrütet haben. Dann wurde ihm 1730 durch die Erinnerungen des Marquis Dangeau die Vergangenheit lebendig, und zugleich packte ihn Wut über diesen Chronisten. Dangeau hat mit vollkommener Exaktheit, aber als ehrfürchtiger und kritikloser Höfling, dazu mit absolut unkünstlerischer Trockenheit, alles bis ins Kleinste, bis zu den Abführmitteln des grossen Königs, aufgezeichnet, was zwischen 1684 und 1720 am französischen Hof vorgefallen ist. Saint-Simon findet das ganze Manuscript speiübel (*d'une fadeur à faire vomir*), aber es stärkt sein Gedächtnis und entflammt seine Leidenschaft. Erst begnügt er sich mit heftigen Commentaren, danach, um 1740, beginnt er sein eigenes Memoirenwerk, immer vom dünnen Faden der Dangeau-Chronik geleitet. Es ging ihm im Alter schlecht; er verlor die Gattin, an der er sehr gehangen hatte, er überlebte zwei Söhne, er hatte mit erdrückenden Schulden zu kämpfen. Er vergrub sich ganz in die Vergangenheit; Band um Band der Memoiren wurde geschrieben.

Bei seinem Tode, 1755, legte die Regierung Hand auf die vermutlich staatsgefährlichen, jedenfalls inopportunen Manuscripte. Erst 1829 begann der Druck; diese früheste Ausgabe umfast einundzwanzig Bände. Es war die Zeit, in der die romantische Schule ihre ersten Triumphe feierte. Die Romantiker sahen in Saint-Simon sofort einen Künstler ihres Schlages. Seitdem ist über die Unzulänglichkeit des Politikers Saint-Simon viel geschrieben worden, auch über die Schwächen des Historikers, den seine fixe Idee und seine leidenschaftliche Verbitterung häufig in die Irre führen, aber niemals hat man die ungemeine künstlerische Höhe des Werkes angezweifelt. Saint-Simon gilt durchaus und völlig unbestritten als Klassiker der französischen Literatur.

Nur herrscht eine seltsame Meinungsverschiedenheit darüber, welcher Zeit dieser Klassiker seinem inneren Wesen nach angehöre. Den einen ist er ein früher Romantiker (trotz seines unromantischen Seelenzustandes), die andern siedeln ihn im Mittelalter an oder in Rabelais' Nachbarschaft, auch wohl im siebzehnten Jahrhundert, oder sie lassen ihn einigermassen in all diesen Epochen zuhause sein, nur eben in seiner eigenen Zeit nicht. *Jamais homme ne fut moins de son siècle que le duc de Saint-Simon*, heisst es in Lansons zusammenfassender und autoritärer Literaturgeschichte. Und doch ist das genaue Gegenteil davon auf eine fast wunderbare Weise richtig. Dieser Mann, dessen Ideen der Vergangenheit zugekehrt sind, der von den Intellektuellen seiner Zeit nichts wissen will, der sich den Teufel um Literatur kümmert und Aesthetik, verkörpert vollkommener das Kunstideal seiner Epoche als irgend einer seiner Zeitgenossen. Man ist des cartesianischen Abstrahierens müde, man will Körperhaftigkeit und Leben, *sensibilité* und *peinture* sind die überall

auftauchenden Forderungen. Wiederum ist man keineswegs gänzlich mit Descartes und den Gesetzen der klassischen Kunst zerfallen: nach wie vor soll die ordnende Vernunft über den Leidenschaften stehen, soll das Generelle hinter dem Besonderen, das Geistige im Körperlichen sichtbar werden. Saint-Simon nun ist ein unübertrefflicher Porträt- und Gruppenmaler, und seine Kunst wird genau diesen beiden Ansprüchen gerecht. Seine Manie und seine physische Benachteiligung lenken ihn auf das Ceremonielle und Äussere, auf Schmuck, auf Gestalt und Missgestalt, auf Attitüden und Gesten, und der Erbe La Rochefoucaulds und La Bruyères bohrt sich in das Dahintersteckende ein, in die jeweils treibende Geistigkeit. Es ist ihm um das Charakteristische zu tun, und er macht das Charakteristische sichtbar. Alles kommt ihm auf diese körperhafte Sichtbarkeit an. Glätte, Wohlanständigkeit, edler Stil sind ihm gleichgiltig; er wählt die Worte ohne Rücksicht auf das akademisch Erlaubte, er pfpopt in die Satzperiode, soviel ihm nötig scheint. Er belauert — und dies Belauern ist buchstäblich zu nehmen — den markantesten, den maskenlosesten Augenblick seiner Opfer, er erzählt die bezeichnendsten Anekdoten. Auf diese Weise hat er ein grandioses Gesamtgemälde der wurmstichigen ludovicischer Herrlichkeit geschaffen, in dem es von ungeheuer lebendigen Einzelporträts wimmelt. Photographische Exaktheit ist dabei nicht vorhanden; Saint-Simons Naturtreue besteht in der Treue gegen die eigene Natur, und in seiner Verbitterung neigt er dazu, zuviel Schatten zu sehen, wo andere zuviel Licht gesehen haben. In allen Stücken und immer ist Ludwig XIV bestimmt nicht der fühllose absolute Egoist gewesen, als den ihn Saint-Simon so erschütternd gemalt hat. Aber das ist eine Kritik an dem Historiker Saint-Simon und hat mit dem Kunstwert seiner Schilderungen nichts zu tun. Rein als *peinture* genommen, sind sie wieder und wieder von einer hinreissenden Lebensnähe. Der heutige Leser weiss mit Bestimmtheit, dass sich Saint-Simon über seine eigentliche Begabung getäuscht hat. Unwesentlich als Politiker, anfechtbar als Historiker, war er ein origineller und überragender Künstler, und die Manie für Äusserliches, die den Politiker entwürdigt, erscheint als Formbedürfnis des Malers gerechtfertigt.

Es verhält sich mit dem Autor des *Télémaque* nicht unähnlich. Seine bewusste Hauptabsicht ist fraglos, wie in den *Fables* und *Dialogues des morts*, eine allgemein didaktische und, sehr viel stärker als dort, eine spezifisch politische; aber zutiefst wirkt doch das künstlerische Element in ihm. Ist es nicht charakteristisch, dass die Kalypso-Eucharis-Affaire, die von politischen Erörterungen frei bleibt, und die für den geistlichen Erzieher eine höchst gewagte Angelegenheit bedeutet, dass diese stark dem Lustspiel zugeneigte Tragikomoedie das gelungenste und eigentlich allein noch geniessbare Stück des ganzen Romans ausmacht? Natürlich

weiss ich, dass hier der geistliche Erzieher seinen Zögling vor sündhaft sinnlicher Liebe warnen will, und dass der Politiker mehr oder minder exakt auf die corrupte Versailler Erotik hinweist, und dass er seinen Königssohn nur deshalb die Versuchung kennen lehrt, um ihn gegen alle Versuchungen ein für allemal zu feien, und dass er den Geheilten nachher die wahre Gefährtin finden lässt. Aber ich weiss auch, wie blass die tugendhafte Prinzessin Antiope ausgefallen, und mit wieviel sozusagen pflichtvergessener Heiterkeit das Buch der Liebesirrunen geschrieben ist. Die reife Kalypso hat den Vater Odysseus nicht dauernd zu fesseln vermocht, nun will sie sich an seinem jugendlichen Ebenbild schadlos halten, und Mentor, in dem sie die schirmende göttliche Vernunft wittert, ist ihr sehr zuwider. Aber viel Schlimmeres noch als von Mentor erduldet sie von Eucharis, ihrer Nymphe oder Hofdame, die, in erster Jugendblüte und erster Leidenschaft, Telemachs Herz gewonnen hat, derart gewonnen, dass er sich fast, trotz aller Gewissensbedenken, dem Einflusse Mentors verschliesst. So ist ein Knäuel verliebter und eifersüchtiger Beziehungen gegeben, auch ist das ganze Gefolge der Herrin mit Erotik geladen, und schliesslich weiss selbst die Göttin der Vernunft keine feinere Hilfe, als dass sie den gefährdeten Jungen ins Wasser stösst; da muss er denn schwimmen, bis er das rettende Schiff erreicht, und nun erst, abgekühlt und abgelenkt, ist er neuer Belehrung zugänglich.

Schon die Zeitgenossen werteten den *Télémaque* durchaus nicht nur als didaktisches Werk oder politisches Pamphlet, sondern auch, und in steigendem Mass, als Dichtung. In den dreissiger Jahren richtete sich Marivaux' breit in der Form eines Don Quijote ausgeführter *Télémaque travesti* nicht auf die Politik oder die Moral, sondern auf den Kunststil des Werkes. Die Verehrung der Antike, die erhabene Simplicität der Sprache und Naivität der Vergleiche und Bilder in homerischer Art wurden lächerlich gemacht, wenn Brideron, *certain jeune bourgeois de campagne*, und sein Onkel Mentor geflissentlich die Erlebnisse des *Télémaque* nachlebten (So etwa die Kampfszene: *Brideron, d'un coup de genouil dans le ventre, terrasse son ennemi et le tient sous lui. Ah, vilain coucou, crapaud de fossé, je te tiens comme avec des cordes, qu'as-tu à dire à présent; es-tu prêt pour l'autre monde, as-tu graissé tes bottes?...*) Als Kunstwerk einer neuen, dem achtzehnten Jahrhundert wesentlichen Richtung betrachtete man das Buch, und genau so als Kunstwerk wie als moralische Lektüre ist es bis fast in die Gegenwart hinein im Schulunterricht der Franzosen und des Auslands zahllose Male behandelt worden. Die künstlerische Neuheit aber des *Télémaque* sahen die Zeitgenossen einmal in dem Gebrauch einer poetischen Prosa, die den Roman zum Epos erhob, die das epische Gedicht vom regelhaften Vers befreite und das Gefühl unbehinderter ausströmen liess, und zum andern in der

Sinnlichkeit, die jeden Gedanken und jede Scene körperhaft vor Augen stellte, in der ständigen *peinture*. *Télémaque* war, was die Epoche vor allem von einer Dichtung verlangte, ein „sensibles“ Gemälde.

Wie kommt es nun, dass auf den Modernen der Maler Fénelon ungleich schwächer wirkt als der Maler Saint-Simon? Die Bilder der *Memoiren* ermüden nie, die Fénelons nach kurzer Zeit. Dabei sieht er nicht weniger als Saint-Simon, eher mehr. Er hat Blick für die Natur, während Saint-Simon nichts sieht als die Menschen; es gibt nirgends in seinen Erinnerungen eine Landschaftszeichnung. Und Fénelon malt auch durchweg mit gleicher Eindringlichkeit und gleicher Betonung wesentlicher Einzelzüge wie Saint-Simon. Die kopfwackelnde Königin des Märchens ist in jedem *Détail* ihrer Greisenhaftigkeit sichtbar, die disputierenden Ströme Nil und Ganges sind körperhafte Flussgötter: *Leur barbe, d'un vert bleuâtre, flottait jusqu'à leur ceinture. Leurs yeux étaient vifs et étincelants, malgré un séjour si humide. Leurs sourcils épais et mouillés tombaient sur leurs paupières.* Und die beiden Stromgötter sind die Centralgestalten eines anmutig bewegten Gemäldes: *Ils traversent la foule des monstres marins; les troupes des Tritons folâtres sonnaient de la trompette avec leurs conques recourbées; les dauphins se levaient au-dessus de l'onde qu'ils faisaient bouillonner par les mouvements de leurs queues, et ensuite se replongeaient dans l'eau avec un bruit effroyable, comme si les abîmes se fussent ouverts.*

Aber gerade an diesem Gemälde wird es deutlich, was Fénelon als schaffenden Künstler tief unter Saint-Simon stellt: er malt nicht, er copiert; zwischen ihm und seinen Menschen, seinen Fabelwesen, seinen Landschaften und Seestücken, steht immer ein überliefertes Kunstwerk. Der *Télémaque* als Ganzes ist gewiss keine blosse Zusammenstellung übernommener antiker Abenteuer; die Handlung ist so zurechtgebogen, wie es Fénelons eigener Ideen- und Gefühlsgehalt erfordert, Christliches und Modernes mischt sich in das Heidnische und Antike. Aber die eigentliche „Malerei“ ist im *Télémaque* durchweg die gleiche wie in der Fabel vom Nil und Ganges, sie copiert Zug um Zug antike Vorlagen. Nur dass er den vollen Nachdruck auf die sinnliche Naivität, auf die spezifisch malerischen Elemente des Altertums legt, und dass er in schmiegsam freier Prosa malt, macht hier Fénelons Neuheit aus.

Aber wenn er sich als Künstler im letzten mit dem reproduzierenden Kunsthandwerk begnügen muss, so ist er schöpferisch als Aesthetiker, und wenn der *Télémaque* vielleicht doch im höheren Masse als Lehrbuch zu gelten hat denn als Dichtung, so bedeutet er weniger ein Lehrbuch der politischen Moral als eine Bilderfibel der Aesthetik. Hier ist das Wesentliche aller aesthetischen Erkenntnisse und Theorien in künstlerische Tat umgesetzt, die Fénelon zuerst in der Schrift über Mädchen-

erziehung und den frühen *Dialogues sur l'éloquence* verstreut ausgesprochen und in einigen Totengesprächen skizziert hat, um sie schliesslich am Ende seines Lebens in dem grossen Brief an die Akademie (genauer: an ihren Sekretär Dacier) ganz auszubreiten und zusammenzufassen.

Die Denkschrift vom Jahre 1714 beantwortet eine den Mitgliedern gestellte Rundfrage nach den künftigen Beschäftigungen der Akademie in einzelnen, z.T. sehr ausführlichen Paragraphen und schlägt die Durchführung der Arbeit am Wörterbuch vor, die Abfassung einer Grammatik, einer Rhetorik, zweier besonderer Studien über die Tragödie und die Komödie und eines Traktates über die Geschichtsschreibung. Den Beschluss macht eine breite Confession im Punkte des Streites zwischen den Anhängern der Antike und der Moderne.

Es ist oft gesagt worden, im Grunde stehe Fénelon ganz und gar auf Seiten der Antike und speise die Modernen nur in seiner concilianten und diplomatischen Art mit Höflichkeiten ab. Und wenn man bedenkt, dass sein ausgedehntestes und gepflegtestes Literaturwerk der *Télémaque* ist, also die Fortsetzung der Odyssee, ein Mosaik aus Homer und Virgil, eine Anthologie antiker Mythen und Poesieen, und wenn man die Menge der Citate aus antiken Autoren betrachtet, mit denen der Brief an die Akademie förmlich gespickt ist, und die nicht als Schmuck beigegeben sind, sondern jeweils zur Begründung der vorgetragenen Ansicht dienen, so scheint Fénelons Parteinahme wirklich eindeutig festzustehen. Aber dieser Anhänger Homers und Virgils hat sein eigenes Epos in Prosa gegossen, und wenn er die Freude an Homers Naivität begreiflich machen möchte, so schreibt er: *Puisqu'on prend tant de plaisir à voir, dans un paysage du Titien, des chèvres qui grimpent sur une colline pendant en précipice, ou, dans un tableau de Teniers, des festins de village et des danses rustiques, faut-il s'étonner qu'on aime à voir dans l'Odyssée des peintures si naïves du détail de la vie humaine?* In Wahrheit ist Fénelon der modernste Anhänger der Alten und mit seinem freien und umfassenden Blick moderner als die meisten Gegner der Antike, und die Denkschrift des alten Mannes enthält Ahnungen, Anregungen und Anticipationen künftiger Geistigkeit in geradezu glorreicher Fülle.

Bisher hat das akademische Wörterbuch als Mittel gegolten, die erreichte Reinheit der Sprache festzuhalten; man hat es geschrieben, so wie man Strandhafer auf Dünen pflanzt. Unmöglich, sagt Fénelon, eine lebende Sprache fixieren zu wollen, aber der Wert unseres Werkes wird wachsen, je mehr es veraltet: *N'est-on pas obligé d'expliquer maintenant le langage de Villehardouin et de Joinville?* Er hat den eigentlichen Sinn des Historikers. Zwar will er wie alle Zeitgenossen aus der Historie moralische Lehren ziehen, aber wo er vom mehrfachen Wert der Geschichtswissenschaft spricht, legt er durch wuchtige Schlussstellung den

Nachdruck auf das reine Erkennen der Entwicklung: *C'est elle... qui débrouille les origines, et qui explique par quel chemin les peuples ont passé d'une forme de gouvernement à une autre.* So sehr kommt es für den wahren Historiker auf das reine Erkennen an, dass ihn keine Vaterlandsliebe beirren, dass er in seinem Amt keiner Zeit und keinem Land angehören darf: *Le bon historien n'est d'aucun temps ni d'aucun pays... L'historien français doit se rendre neutre entre la France et l'Angleterre.* Auch soll er den Blick nicht nur auf Vorgänge der äusseren Politik, der Kriege usw. richten; er muss die wechselnden Regierungsformen studieren und die wechselnden Sitten der einzelnen Völker: *un peintre qui ignore ce qu'on nomme (il costume) ne peint rien avec vérité.*

Wiederum darf der Geschichtsschreiber nicht einfach dem chronologischen Faden der Zustände und Ereignisse folgen, sondern muss den charakteristischen Punkt erfassen, von dem aus Vergangenes und Nachfolgendes in seinen geistigen Zusammenhängen am deutlichsten hervorsticht. Auf greifbare Deutlichkeit kommt alles an; der anekdotische Zug, *un mot bien rapporté, un geste qui a rapport au génie ou à l'humeur d'un homme,* hat höchsten Wert, ebenso die naive Ausmalung begleitender Nebenumstände, und ein treffliches Vorbild für alles dies findet man in dem mittelalterlichen Chronisten Froissart. Alles geistreiche Ausschmücken dagegen, alle *broderie*, ist nur von Übel. So wird hier gleichzeitig der objektiven modernen Geschichtswissenschaft, der Kulturgeschichte und der spezifisch romantischen Geschichtsschreibung praeludiert.

Bei alledem steht für Fénelon das romantische Element, das „Malen“ an oberster Stelle, weshalb er denn von sich aus mit Selbstverständlichkeit das *Projet d'un traité sur l'Histoire* einer rein ästhetisch orientierten Studie eigenfügt hat. Centrum seiner Gedanken, die er absichtlich mehr aufreht, wie sie ihm zuströmen, als in streng logischer Folge gliedert, denn allzu exakte Ordnung ist ihm nicht „natürlich“, nicht „naiv“ genug — das Centrum bildet immer die Sprache als sinnliches Ausdrucksmittel, als Material und Instrument des literarischen Malens. Über das Grammatik-Projekt fasst er sich sehr kurz: die Akademie möge nur ein klar verständliches, wissenschaftlich unbelastetes Regelbuch geben, nach dem sich In- und Ausland verlässlich richten können. Womit sie natürlich keine dauernde Fixierung der Sprache anstreben, sondern nur Modetorheiten und willkürliche Entstellungen oder Abweichungen eindämmen solle. Ungleich wichtiger ist ihm, was er gleich darauf „zur Bereicherung der Sprache“ vorschlägt: Das Französische sei auf seinem Wege zur Klarheit und Ordnung allzu abgemagert, warum sollte nicht einiges von der einstigen Sprachüppigkeit Marots und Amyots zurückgewonnen werden? Und warum sollte man nicht Ausdrücke, die irgend

ein Ding genauer bezeichnen als der vorhandene heimische Wortschatz, vom Ausland übernehmen? Wäre hier nicht ein aus Nationalstolz übertriebener Purismus unsinnig? *Notre langue n'est qu'un mélange de grec, de latin et de tudesque, avec quelques restes confus de gaulois. Puisque nous ne vivons que sur ces emprunts, qui sont devenus notre fonds propre, pourquoi aurions-nous une mauvaise honte sur la liberté d'emprunter, par laquelle nous pouvons achever de nous enrichir?*

Nur wäre zu berücksichtigen, dass die verschiedenen Völker eine verschiedene, nicht ohne weiteres übertragbare Bildlichkeit besitzen: *Les nations qui vivent sous un ciel tempéré goûtent moins que les peuples des pays chauds les métaphores dures et hardies.* Dem französischen Geschmack am angemessensten ist gewiss die Richtung auf das griechisch-römische Altertum — den chinesischen Stil, mit dem das achtzehnte Jahrhundert ausgiebig spielen wird, lehnt Fénelon schon in dem Totengespräch Confucius und Sokrates ab —, aber die östliche Bilderglut der Bibel entzückt genau so wie die Sprache Homers. Die nahe Verwandtschaft der beiden Ausdrucksweisen sieht er in ihrer Simplicität und Naivität, worunter er Ethisches und Aesthetisches gleichermassen versteht: Bibel und Homer malen naturnahe Zustände in naturnahen Bildern; nicht der zerlegende, ordnende, schmückende Geist, sondern die primitive Anschauung, das ungebrochene Gefühl bemächtigen sich einer Welt, die in ihrem Mangel an Raffinement solchem Zugriff offensteht.

Auf diesem complexen und elastischen Ideal der Natürlichkeit beruht, was Fénelon von der Rhetorik und Poetik fordert, und was er an der französischen Dichtung, insbesondere am Theater der klassischen Epoche, auszusetzen hat. Eine scharfe Grenze zwischen dem Redner und dem Dichter wird dabei nicht gezogen. Der belehrende Redner löst seine Aufgabe nur dann vollkommen, wenn er sich poetischer Mittel bedient, d. h., wenn er die Dinge körperhaft vor die Einbildungskraft der Hörer stellt, und wenn er ihre Herzen, und nicht nur ihre Vernunft, ergreift; der malende Dichter wiederum — *La poésie est sans doute une imitation et une peinture* — hat die Aufgabe des Belehrens. So bedient sich die Religion „seit dem Ursprung des Menschengeschlechts“ der Poesie, und die Bibel ist Lehre und Poesie in einem: *Le Cantique des Cantiques exprime avec grâce et tendresse l'union mystérieuse de Dieu époux avec l'âme de l'homme qui devient son épouse... Toute l'Ecriture est pleine de poésie, dans les endroits mêmes où l'on ne trouve aucune trace de versification.*

Die geeignetsten Vorbilder wird der französische Redner bei den Aposteln und unter den antiken Oratoren finden. Die profanen Redner der Alten müssen ihm an Redekunst schon deshalb überlegen sein, weil

ihnen das weite Feld der Politik freigegeben war, während in der Gegenwart die Eloquenz „auf Prediger und Advokaten beschränkt“ bleibt. Aber nicht alle antiken Redner sind gleichermassen vorbildlich; auch im Altertum ist zwischen Natur und Unnatur zu unterscheiden, in diesem Fall also zwischen wahrhafter Leidenschaft, wahrhafter Hingabe an die Sache, wahrhaftem Appell an die Herzen, und eitler Selbstgefälligkeit bei geistreicher Schönrede. Eine entsprechende Auswahl muss man unter den Dichtern der Alten treffen. Gewiss kann Catull schaudererregend obscön sein, aber welchen „Gipfel der Vollendung“ erreicht seine „leidenschaftliche Schlichtheit“! Er will und kann sein Gefühl zergliedern, er spricht nur seine Folterqual aus:

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio; sed fieri sentio, et excrucior.

Wie weit erheben sich über alle geschliffen funkelnden Einfälle Ovids und Martials diese ganz einfachen Worte, *ces paroles négligées, où le coeur saisi parle seul dans une espèce de désespoir!* Da ist es denn begreiflich, dass Fénelon an den Autoren des siebzehnten Jahrhunderts manches tadelt. Sie sind durch den regelhaften Vers, durch den Reimzwang, durch die vorgeschriebene Zaghaftheit im Punkte der Inversion sprachlich gehemmt, sie verfallen in clichiierte Wendungen — *on n'y parle que de jeux, de chaînes, de tourments*. Sie schmücken aus, sie reden emphatisch, nicht leidenschaftlich, sie schwächen grosse Themen durch Liebesaffären, sie schwächen Liebe durch Galanterie, sie sind nirgends natürlich genug. Das gilt von den grossen Tragikern, das gilt selbst von Molière, der es bisweilen an sprachlicher Natürlichkeit fehlen lässt, der im übrigen durch Niedrigkeiten sündigt, der aber bei alledem dennoch „ein grosser komischer Dichter“ ist und bisweilen den Terenz übertrifft... Ich weiss nicht, ob dies freier geurteilt ist vom Standpunkt des Antikenverehrs aus, oder von dem eines Erzbischofs (Fénelon war zweiundzwanzig Jahre alt, als man Molière ein geistliches Begräbnis versagte).

Geistige Freiheit, entschiedenstes, mehrfach durchaus originelles Vorwärtslangen in die Zukunft ist das durchgängige Merkmal dieser genialen Studie. Aber prägt sich in alledem, und überhaupt in allen bisher behandelten Schriften des Mannes, nun wirklich gerade das aus, was ich Rousseauismus vor Rousseau nenne? Man könnte zwei Einwände erheben, einen allgemeinen gegen die längst feststehende und von mir nur übernommene Ansicht, und einen besonderen gegen meine Darstellung oder Disposition.

Im allgemeinen liesse sich sagen, dass Fénelon zwar wiederholt in Rousseaus unmittelbare Nähe rücke, aber sich doch jedesmal sogleich wieder sehr weit von ihm entferne, ja ihm entgegengesetzt sei. Er lässt

der kindlichen Natur Entwicklungsraum wie Rousseau, und impft ihr doch listig die Kirchenlehre ein. Er lehrt das Kind, sich freudig der Natur zu überlassen, und prägt ihm doch frühzeitig den Unwert alles Irdischen ein. Er ist der tapfere Feind des Absolutismus, er rühmt an der antiken Beredsamkeit das politische Moment, und ist doch in seinen positiven Vorschlägen zur Politik ein sehr schüchterner Gegner der königlichen Allmacht, ein Anhänger des Adels und weder liberal noch demokratisch. Er ist in Moral und Aesthetik wie Rousseau ein Enthusiast des Ursprünglichen, ein Gegner aller Überfeinerung, und steht doch den künstlichen und moralisch fragwürdigen Gebilden des Theaters unbedenklicher gegenüber als Rousseau, der es in Bausch und Bogen verdammt und sich über Molière sittlich entrüstet. Er predigt Humanität und Vorrecht des Herzens, und nimmt doch aktiven Anteil an der Verfolgung der Protestanten und der Jansenisten. Er sieht mit dem Tode des Duc de Bourgogne jede Hoffnung für Frankreich vernichtet, und um so fürchterlicher vernichtet, als er den kommenden Regenten aller grässlichsten Verbrechen fähig und fast überführt glaubt, und bringt es doch über sich, in unberührter Ruhe und Heiterkeit des Geistes die feinste aesthetische Studie zu schreiben.

Mir selber aber könnte man entgegenhalten, dass meine Einreihung Fénelons in den Ablauf der französischen Literaturgeschichte unberechtigt sei. Ich habe bei Rousseau unterschieden zwischen dem, was er mit der Aufklärung teilt oder aus ihr heraus entwickelt, und dem, was als sein Eigenstes der Aufklärung entgegengesetzt ist. Nicht in der *sensibilité* als dem vernunftgeregelten Gefühlsgenuss habe ich seine besondere Eigenart erkannt, sondern in dem vernunftfeindlichen Absolutismus des Gefühls. Man könnte sagen, mit diesem innersten Wesen Jean-Jacques' habe der behutsame Fénelon nichts zu schaffen; die Aesthetiker Du Bos und Diderot, der Kulturhistoriker Voltaire hätten viel von ihm gelernt, und so sei er wohl ein Vorläufer der Aufklärung und entwickle manches, was auch für Rousseau wesentlich wurde — aber unmittelbar zu Rousseau, und gerade zu ihm, gehöre er nicht.

Und dennoch ist es gerade diese unmittelbare Zusammengehörigkeit und sozusagen geistige Blutsverwandtschaft der beiden Männer, die sich jedem Leser unabweislich aufdrängt. Der Grund dafür wird deutlich, sobald man zu Fénelons seelischem Kern und seelischer Einheit vordringt. Das Bemühen, die Vielfalt einer Persönlichkeit auf einen einzigen Punkt zurückzuführen, ist schliesslich doch mehr als nur „eine scholastische Subtilität“; auch in der reichsten und schillerndsten Anlage gibt es immer einen Kern, der alles bestimmt.

Man ist bisher mehrfach auf merkwürdige Verschmelzungen bei Fénelon gestossen; das Natürliche ist ihm beides, ein aesthetischer und ein

ethischer Begriff, die Bibel entzückt ihn gleichermassen als Religionslehre und als Kunstwerk. Es handelt sich nun darum, das ihn letzthin Bestimmende in der Eigentümlichkeit seines religiösen Empfindens kennenzulernen.

Sie tritt am schärfsten in der Angelegenheit des Quietismus hervor, und hier beweist Fénelon auch die Ehrlichkeit seiner Gesinnung einwandfrei durch die Tat. Wäre er wirklich im Innersten ein Ehrgeiziger gewesen und ein rechnender Politiker, so hätte er gar nichts Dümmeres tun können, als sich mit der Guyon zu verbinden. Doch — etwas Dümmeres schon, und auch das hat er getan: ihr nämlich Treue zu halten, als ihre Rolle ausgespielt war. Fénelon stand damals am eigentlichen Beginn der glänzendsten Laufbahn. Frau von Maintenon begünstigte ihn und liess sich geistlich von ihm beraten, er wurde zum Prinzenerzieher ernannt, er durfte mit Sicherheit auf hohe Ehren und grosse Wirkungsmöglichkeiten rechnen, wenn er sich nur diplomatisch verhielt, und ganz unmöglich konnte er die bedenkliche Anrührigkeit der neuen Heiligen über ihrem Augenblickserfolg vergessen und diesen Erfolg für einen dauernden halten.

Madame Guyon hatte bereits eine wirre Erlebnisfülle im In- und Ausland hinter sich, als sie im höfischen und frommen Kreis der Maintenon in Mode kam. Den einen galt die vierzigjährige Frau als wahre Heilige, die den unmittelbaren Eingebungen des Himmels folgte, den andern als Sünderin oder Kranke, allen als höchst excentrisches Phaenomen. In ihrem geistlichen Freund Lacombe sahen viele ihren Liebhaber. Ihn hatte man 1688 in der Bastille gefangengesetzt, und sie in einem Kloster. Eine persönliche Freundin der Frau von Maintenon nahm sich ihrer an und bekam sie frei, Frau von Maintenon selber erwärmte sich für sie und suchte auch — ein von Anfang an vergebliches Bemühen — den nüchternen König für die Schriften der Schwärmerin zu interessieren. Das sind, vor allem und als eigentliche Lehre das *Moyen court et très facile de faire oraison*, dazu die *Torrents* und ein Kommentar zum Hohenliede. Was hier in sinnlichsten Bildern und dunklem Schwärmerton gepredigt wird, unterscheidet sich vielleicht nicht sonderlich von andern mystischen Schriften, die der Kirche als heilig gelten, aber vielleicht berührt es sich auch allzu nah mit der quietistischen Doctrin des Spaniers Molinos, die von Rom mit Notwendigkeit verworfen wird. Die Mystiker kennen einen äussersten Zustand der Gotterfülltheit; darin ist die Seele derart in reiner Liebe mit Gott vermählt, dass es keiner besonderen Gebete und Glaubensübungen mehr bedarf. Molinos zieht aus diesem Zustand Consequenzen, die nicht nur mit den kirchlichen Vorschriften sondern mit jeder Moral absolut unvereinbar sind. Für ihn erfordert und bedeutet die liebende Gottverbundenheit ein Aufgeben aller persönlichen Gefühlsregung, die

Ruhe völliger Gleichgültigkeit. Die Seele braucht um ihr ewiges Heil nicht mehr besorgt zu sein: alles Denkens und Handelns, aller Verantwortung überhoben, ruht sie in Gott. Ein gänzlich gotterfüllter Mensch hat keine irdischen Verpflichtungen mehr, er kann die wichtigsten Gebote der Kirche ausseracht lassen, sein Körper mag sündigen — die gottvermählte Seele weiss von alledem nichts. Wieweit man nun die Lehre der Guyon mit der Molinos' identifizieren oder von ihr distanzieren will, das hängt im wesentlichen davon ab, wieweit man ihre Bildersprache wörtlich oder metaphorisch auffasst. Jedenfalls liegt es auf der Hand, wieviele Gefahren wollüstiger und disziplinloser Schwärmerei in Frau Guyons Leitfaden der unmittelbaren Hingabe an Gott enthalten sind. Und Fénelon musste damit rechnen, dass die ersten Anzeichen solcher Disziplinlosigkeit in ihrer Umgebung Frau von Maintenon stutzig machen würden.

Er hätte Gelegenheit gehabt, seine Position zu retten. Die Kommission, der die Lehre der Guyon vorgelegt wurde, und der er selber angehörte, verurteilte eigentlich nur den Quietismus selber und tadelte an der Guyon, was sich formal durch seine Überschwänglichkeit dem annäherte. So war die Angeklagte noch glimpflich davongekommen und Fénelon selber gewarnt. Aber während der mächtige Bossuet in seinen *Etats d'oraison* diesen Commissionsbeschluss (die „Artikel von Issy“) in einem der Guyon sehr feindlichen und den Mystikern überhaupt wenig geneigten Sinn commentierte, schrieb Fénelon die *Maximes des Saints*, in denen er offenkundig und weitgehend die Sache der Guyon zu seiner eigenen machte und rechtfertigte. In diesem Augenblick hätte er blind sein müssen, um nicht die Gefahr zu sehen, die er zum mindesten über seine höfische und politische Laufbahn heraufbeschwor. Er war nicht blind. Er folgte auch nicht etwa blosser Ritterlichkeit oder der gereizten Eitelkeit des theologischen Sachverständigen in der nun anhebenden Polemik. Vielmehr trieb ihn der innere Zwang seiner Natur.

Was verband denn den hochgebildeten, vielfältig interessierten, weltmännisch erfahrenen und makellosen grossen Herrn mit der gar nicht makellosen und geistig engen Frau? *Leur sublime s'amalgama*, heisst es bei Saint-Simon, und das ist ganz ernst zu nehmen.

Zergliedert man, worin dies gemeinsame *sublime* oder höchste Seelenbedürfnis des ungleichen Paares besteht, so ergibt sich ein Dreifaches: sie verlangen, das Geistige mit der Phantasie zu erfassen, es in körperlicher Gestalt vor ihr inneres Auge zu heben; sie verlangen, vom Göttlichen unmittelbar im Herzen, und nicht auf dem Umweg über die Vernunft, erschüttert zu werden; und sie verlangen nach einer so völligen Gotterfülltheit, dass sie in der Gottheit Ruhe finden, Erlösung aus den Grenzen, von den Skrupeln und Problemen, ja vielleicht von der Ver-

antwortlichkeit des eigenen Ichs. In allen drei Begehrungen aber äussert sich ein Gleiches: Ungenügen an der Vernunft und Vernunftabkehr.

Ist man sich einmal über diese innerste Anlage Fénelons im Klaren, so wird es gleichzeitig deutlich, wie sich das Vielfältige und Widerspruchsvolle seiner Haltung zusammenfügt, und wie er auf eine ganz besondere und wesentliche Art Rousseaus Geistesverwandter ist, selbst da, wo er sich im Gegensatz zu ihm befindet.

Es ist gelegentlich als Jesuitismus bezeichnet worden, dass er die Verurteilung seiner *Maximes des Saints* öffentlich anerkennt, um dann privatim zu erklären, es sei nur ihre allzu lebhaftige Bildlichkeit, nicht aber ihr Inhalt verdammt worden. Doch fraglos ist er fest davon überzeugt, wirklich in allem ein guter Katholik und nur mit besonders lebhafter Bildkraft begabt zu sein. Er könnte sich gar nicht ausserhalb des Katholizismus denken. Gerade hier ist ihm Raum für seine Phantasie, für sein aesthetisches Bedürfnis gegeben; Deismus und Protestantismus wären viel zu gestaltlos für ihn. Doch nicht nur aesthetisch, nicht nur versinnlichend passt er den Katholizismus der eignen Persönlichkeit an. Der *Traité de l'existence et des attributs de Dieu*, der ausdrücklich gegen heidnische Irrlehren und gegen den „absurden“ Spinozismus Stellung nimmt, mag wohl in seinem ersten Teil, dem Gottesbeweis aus der Schönheit und Güte der Natur, einigermassen auf Rousseau und Chateaubriand hindeuten (Die Freude am körperlich Schönen kommt hier bisweilen in geradezu komisch naiver Weise zum Ausdruck; so heisst es vom menschlichen Antlitz: *Le front donne de la majesté et de la grâce à tout le visage: il sert à relever les traits. Sans le nez, posé dans le milieu, tout le visage serait plat et difforme. On peut juger de cette difformité quand on a vu des hommes en qui cette partie du visage est mutilée*). Aber im zweiten — später entstandenen — metaphysischen Teil der Abhandlung folgt auf alle Descartischen Gedankengänge ein mystischer Erguss, worin die eben noch bewunderte natürliche Schöpfung in ihrer vielfältigen Schönheit und Bewegtheit, ihren umgrenzten und wechselnden Erscheinungsformen fortgeschwemmt wird und die Seele in der Ahnung der einen, unveränderlichen und zeitlosen, alles umfassenden und unteilbaren Gottheit ausruht. Man denkt an Rousseaus *O grand Être!* und hat es doch mit einem gänzlich andern Aufschwung zu tun; denn Rousseaus Enthusiasmus ist Naturtrunkenheit, und Fénelons Enthusiasmus ist in diesem Augenblick von Widerwillen gegen die Schöpfung diktiert: *O qui me tirera des nombres, des compositions et des successions, qui sentent si fort le néant?... O Être! ô Être! votre éternité, qui n'est que votre être même, m'étonne; mais elle me console. Je me trouve devant vous comme si je n'étais pas; je m'abîme dans votre infini... Quand sera-ce que je verrai ce*

qui est, pour n'avoir plus d'autre vie que cette vue fixe? Quand serai-je, par ce regard simple et permanent, une même chose avec lui?...

Und doch ist auch diese Stimmung bei Rousseau zu finden: sie spricht aus Julies Todessehnsucht. Nur dass Julie als denkende Protestantin alle sinnlich erotische Phantasie der Mystik ablehnt und mit dem Pastor so aufgeklärt über Glaubensdinge discutiert, dass selbst der ungläubige Wolmar keinen Anstoss daran nimmt. Fénelon wiederum ist dem Calvinismus nicht nur um seiner Farblosigkeit willen abgeneigt, sondern ganz offenbar auch deshalb, weil der Protestant allzu sehr auf sein eigenes Denken angewiesen und mit persönlicher Verantwortlichkeit überlastet ist; und eben das steht zwischen Fénelon und dem Jansenismus, warnt er doch als geistlicher Berater wiederholt vor übermässig quälerischer Gewissensdurchforschung. Mag die Kirche als Verwalterin der allgemeinen Vernunft dem Einzelnen die Last des Denkens erleichtern. Wenn Fénelon Zwangsbekehrungen billigt, so geschieht es nur zum Besten der Opfer, und er selber unterwirft sich demütig dem römischen Urteil.

Er ist kein Rebell, er ist es auch nicht auf politischem Gebiet. Hier ist er ungleich zahmer, ja viel uninteressierter, als der König angenommen haben mag und viele seiner Beurteiler noch immer annehmen. Er will an den traditionellen Machtverhältnissen wenig ändern; König und Adel haben von jeher regiert und für das Volk gedacht, und so soll es im Wesentlichen bleiben oder wieder werden. Er setzt um des Quietismus willen seine politische Laufbahn aufs Spiel; und als ihm ganz zuletzt noch einmal die Chance politischen Handelns zuteil wird, um gleich darauf in einer Katastrophe wieder verloren zu gehen, ist er durchaus nicht gebrochen, sondern schreibt sehr besinnlich seine schönste, fruchtbarste und romantischste Studie zur Aesthetik.

Er ist dem Temperament nach ein ganz anderer Mensch als Rousseau, er zieht auf allen Gebieten, in der Religion, der Paedagogik, der Politik, der Aesthetik, aus seiner Grundgesinnung wiederholt Konsequenzen, die denen Rousseaus entgegengesetzt sind — aber durchweg bleibt es deutlich, und oft überwältigend deutlich, wie sich die beiden Männer über den Abstand eines halben Jahrhunderts und der verschiedensten Lebenslage hinweg in ihrem *sublime* berühren.

FÉNELON

STRESZCZENIE

Powyższe studium jest systematycznym przedstawieniem sylwetki Fénelona jako najwybitniejszego poprzednika Rousseau, również i w sferze tych zjawisk, w których zdecydowanie różni się od niego. Autor studium pokazuje, że na poglądy Fénelona nie miały żadnego wpływu nowe pojęcia polityczne, z jednej strony libe-

ralne lub demokratyczne, z drugiej zaś reakcyjne. Nie jest on dobrodusznie tolerancyjny, jak mniemali w XVIII wieku ludzie Oświecenia, ale i nie zagorzale „kleszy“, jak wyrokował wiek XIX (Hettner). Sprawa Guyon miała swe jednolite podłoże: była nim podstawowa zasada jego natury, jego uczciwości w stosunku do aktualnych wydarzeń.

Jeśli chodzi o zagadnienia wychowawcze, rozprawa usiłuje przeprowadzić bezpośrednie porównanie z Rousseau w sprawach natury politycznej i artystycznej — ustalić pewien wpływ Fénelona na Saint-Simona. Nieporównanie znakomitszy i daleko w przyszłość sięgający jest Fénelon jako twórca koncepcji estetycznych. W związku z problematyką *querelle des anciens et des modernes* niepodobna uznać Fénelona (jak się powszechnie czyni) za biernego naśladowcę starożytnych.

Jako przedrussowski pedagog staje się nie tylko estetykiem, ale i teoretykiem literatury w następstwie postulatów wysuniętych pod adresem literatury dla dzieci i młodzieży. Pragnąc oddziaływać na wyobraźnię i ucząc bawić, domaga się nowych form opowiadań dla dzieci. Pragnąłby w żywotach i w baśniach ukazywać bohatera działającego nie pod jedynym impulsem psychicznym, lecz pod impulsem złożonego bogactwa psychiki. Żąda odejścia od ujęć dyskursywno-dydaktycznych na rzecz przekazywania myśli za pomocą obrazów. Przekonany, że doświadczenie najwięcej uczy, staje na gruncie zasady realizmu w utworach fabularnych, ośmielając się nawet wyjść poza szranki języka zalecanego dla literatury przez autorytet Akademii.

STANISŁAW F. MICHALSKI

Łódź

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH W LITERATURZE I POETYCE INDYJSKIEJ

I.

Brak ustalonych kryteriów, a raczej może trudności w ich ustaleniu powodują, że wyodrębnienie różnych rodzajów literackich w olbrzymiej masie pism indyjskich może w znacznym stopniu być tylko próbą sklasyfikowania materiału narastającego nieprzerwanie z roku na rok na olbrzymich przestrzeniach Indii blisko przez 4 tysiąclecia, niczym rosnący nieustannie las stalaktytów pieczar podziemnych. Teoretycy indyjscy, którzy potrafiały wyliczyć 39 alamkar (ozdób poetyckich) lub 32 rodzaje upamā (porównań), dzielą niemal zawsze utwory literackie na 3 działy: prozę, poezję i połączenie prozy z poezją. Jeden tylko Rādžaśekhara, o ile mogłem stwierdzić, daje w swej poetyce *Kāwjamīmāṃsā* klasyfikację literatury indyjskiej, dzieląc ją na pochodzącą od boga i od ludzi, klasyfikację poza tym niezupełną i dość chaotyczną. Teoretyk dramatu Bharata rozróżnia najrozmaitsze rodzaje dramatu (ob. niżej).

Literatura indyjska rozpada się na trzy wielkie działy: 1. literatura wedyjska; 2. epos; 3. literatura kunsztowna. Najlepiej więc jest rozpatrywać rodzaje literackie podług tych działów, uwzględniając jeszcze na końcu literaturę buddyjską i dżajniską. Badanie utworów poetyckich w Indii jest niemal tak dawne, jak dawna jest poezja indyjska, a przynajmniej jak dawne jest utrwalenie na piśmie hymnów *Rgwedy*, przekazywanych początkowo tylko ustnie. Tekst bowiem *Rgwedy* przyszedł do nas od razu w dwóch postaciach: jednej właściwej, tj. w takiej, w jakiej była recytowana (*samhitā*), i w drugiej (*pada*), w której każde słowo zostało wyodrębnione z połączeń międzywyrazowych (tzw. *sandhi*) prowadzących często do niejasności i utrudniających zrozumienie tekstu. Poza tym *pada* rozwiązuje *composita* i udziela innych jeszcze wskazówek, jest więc pierwszym w literaturze indyjskiej komentarzem, dając w ten sposób początek typowo indyjskiemu rodzajowi literackiemu — krótszych lub dłuższych komentarzy do każdego niemal słowa tekstu. Wkrótce powstały inne jeszcze pisma egzegetyczne do *Rgwedy*, jak *Naighantuka* — spis synonimów, oraz komentarz na tym spisie oparty

Nirukta, którego autorem jest Jāśka, pierwszy znany nam bezpośrednio badacz utworu literackiego zarówno pod względem formy, jak i treści, nie pierwszy jednak w ogóle, gdyż sam wymienia w *Nirukcie* 17 swych poprzedników. Jāśka żył przypuszczalnie w VII—VI w. p.n.e.

Pierwszą epoką wielkiej literatury indyjskiej (sanskryckiej), ciągnącą się od hymnów *Rgwedy*, powstałych przypuszczalnie ok. 1300—1200 r. p.n.e., aż do dnia dzisiejszego, jest epoka wedyjska, która prócz 4 wed stworzyła liczne pisma egzegetyczne, liturgiczne, religijne, filozoficzne. Z dzieł tych najdonioślejsze znaczenie ma *Rgweda*, będąca do dzisiejszego dnia świętą księgą Indusów, choć przez nielicznych tylko dokładniej znana.

Rgweda składa się z 1028 hymnów (taką nazwę nadano w Europie tym utworom) wierszowanych, skierowanych głównie do pierwotnych bogów indyjskich — Indry, Agni, Aświnów, Waruny i in., hymnów spełnionych naiwną wiarą w potęgę bogów i zawierających prawie zawsze gorące błagania o pomoc i wszelkiego rodzaju bogactwa, przede wszystkim krowy, które dla tego pasterskiego wówczas ludu były największym skarbem. Nie wszystkie hymny są zrozumiałe, wiele ma charakter liturgiczny, były bowiem śpiewane lub recytowane przy ofierze. Są też hymny filozoficzne, dialogi, parę obrazków z powszedniego życia. Ale wszystko wyrażone nieporównanym stylem i językiem, który jak gdyby nabrał mocy i blasku w trudzie wędrówek po nieznanym obszarach, zanim ten zdobywczy lud indoeuropejski dotarł do nowej ojczyzny — nad rzeki Pëndżabu, do jasnych dolin Kaszmiru. Żywiolowość odczuwań, dobitność wysłowienia, niezwykłość epitetów i przenośni, surowa bezwzględność pierwotnych natur, ale jednocześnie z tym dziwna poezja w odtwarzaniu zjawisk przyrody, rozmach obrazów i delikatność linii, niczym w grotach Altamiry czy Lascaux — czynią to, że *Rgweda* jest zjawiskiem w literaturze jedynym, wielką relacją z wewnętrznych przeżyć człowieka sprzed tysięcy lat — rodzajem literackim samym dla siebie.

Druga weda — *Atharwaweda*, jest znacznie krótsza niż *Rgweda* i późniejsza od niej; ma charakter raczej ludowy, główną treść jej stanowią zaklęcia magiczne, czary, formuły do zwalczania chorób itp. Jest jednak pewna liczba hymnów oryginalnych kosmogonicznych, filozoficznych i in., są także hymny zapożyczone z *Rgwedy*.

Trzecia weda — *Sāmaweda*, jest niewielkim zbiorem strof, śpiewanych podczas ofiary, a więc rodzajem śpiewnika; nie jest utworem oryginalnym i nie ma większego znaczenia w literaturze wedyjskiej. Ten rodzaj literacki znany jest i z innych literatur.

Czwarta weda — *Jadźurweda*, jest w zasadzie zbiorem modlitw, które kapłan odmawia przy różnych ofiarach; składa się z hymnów lub oddzielnych strof, zapożyczonych przeważnie z *Rgwedy*, oraz z sentencji

prozą. Znaczna część tych sentencji są to różnego rodzaju egzorcyzmy, niekiedy zagadki, które kapłani zadają sobie podczas długotrwałych ofiar.

Drugą część literatury wedyjskiej stanowią pisma prozą, poświęcone „wiedzy o ofiarach“, tzw. *brāhmaṇy*. Są to liczne i obszernie pisma, z których tylko część doszła do naszych czasów; zawierają drobiazgowo wiadomości o rytuale przy składaniu tej czy innej ofiary, rozważania mistyczne o tych ofiarach, nagrody za nie w tym i przyszłym życiu, zapłaty dla kapłanów itd. — literatura jałowa i nużąca dla europejskiego czytelnika i tylko wplecione tu i ówdzie legendy, opowieści, mity mają istotną wartość literacką i niekiedy pełne są poezji, jak np. znana już z *Rgwedy* opowieść o Purūrawie i Urwaśi, która znajduje się w jednym z najciekawszych *brāhmaṇów* *Śatapatha-Brāhmaṇa* (*Brāhmaṇa stu ścieżek*).

Zakończeniem *brāhmaṇów* są zazwyczaj tzw. *āraṇjaki* (teksty leśne), odczytywane w tajemnicy w ustroniach leśnych. Składają się z elementów dość różnorodnych, wśród których przeważa symbolika ofiary. Znamy 6 wielkich *brāhmaṇów* i sześć *āraṇjak* do nich. Z kolei do każdej *āraṇjaki* należy *upaniszada*, tj. tekst filozoficzny. *Upaniszady* obok *Rgwedy* stanowią najcenniejszą część pism wedyjskich.

Upaniszad jest wiele: największy ze znanych zbiorów liczy ich 108, ale najbardziej znanych i najczęściej drukowanych jest 11: niektóre są krótkie, wierszowane (*Īśā*, *Kena*, *Katha*), inne prozaiczne z powplatanymi tu i ówdzie wierszami (*Czhāndogja*, *Brhadāraṇjaka*). Te dwie ostatnie są najobszerniejsze i zawierają, jeszcze obok tekstów przypominających *āraṇjaki* — wszystkie najważniejsze elementy filozofii określanej jako filozofia *upaniszad*, a polegającej na zasadzie absolutnego monizmu, na zupełnej jedności wewnętrznego świata człowieka ze światem zewnętrznym, *Ātmana* z *Brāhmanem*. Filozofia ta przedstawiona jest jednak w niezwykle pięknej szacie poetyckiej, pełnej fascynujących obrazów, metafor, porównań. Jako rodzaj literacki można by *upaniszady* porównać z niektórymi pismami filozofów greckich, głównie z fragmentami *Parmenidesa* i z *paroma* dialogami *Platona*.

Ostatnim wreszcie dziełem literatury wedyjskiej jest tzw. *Wedāṅga*, składająca się z 6 dopełnień — „członów“ (*anga*), zwanych na ogół *sutrami* (ob. niżej), poświęconych rytuałowi (*kalpa*), fonetyce (*śikṣā*), metryce (*czhanda*), gramatyce (*wjākaraṇa*), etymologii (*nirukta*), astronomii (*dźjotisza*). Nie są to utwory ściśle literackie, mają raczej charakter dzieł pomocniczych, służących do lepszego zrozumienia tekstów *wed* i *brahmaṇów*. Tak więc fonetyka zawiera cenne wiadomości o akcencie i prawidłowej wymowie dźwięków jęz. staroindyjskiego *kalpa*; w części poświęconej rytuałowi domowemu (*grhjasūtra*) daje niezwykle dokładny obraz codziennego życia owych czasów, opisując np. szczegółowo narodziny dziecka, nadanie mu imienia, karmienie dziecka, nawet golenie jego

głowy z drobiazgowymi detalami, później oddawanie chłopca na naukę do nauczyciela, obowiązki brahmańskiego ucznia itd. Zwłaszcza ceremonie ubiegania się o żonę i zaślubin są opisane szczegółowo. Opis taki, choć ma na celu pouczenie ojca rodziny o jego obowiązkach i o rytuale codziennego życia, jest właściwie dla nas, z perspektywy wieków, utworem literackim, malującym w realistyczny sposób pewne środowisko. Pisma *Wedāngi* noszą na ogół nazwę *sūtr* („nitek“, „przewodników“ po literaturze wedyjskiej). *Sūtry* te jednak nie wszystkie doszły do nas w swej pierwotnej postaci, tak np. *sūtry* gramatyczne, które dziś posiadamy, są dziełem późniejszego okresu i mają za autora słynnego gramatyka Pāniniego.

Jako rodzaj literacki *sūtry* są utworami bardzo oryginalnymi. Pisane prozą aforystyczną, mają na celu zawarcie jak najbogatszej treści w jak najmniejszej liczbie słów. Dlatego opuszcza się wszystkie mniej ważne słowa, a pozostawia tylko słowa jak gdyby kluczowe, które uczeń powinien zapamiętać. Rola nauczyciela lub komentatora polega na wskazywaniu uczniowi brakujących słów. Z czasem system ten doprowadził do tego, że *sūtry* składały się z dwóch, trzech słów, zupełnie niezrozumiałych bez komentarza. W Indii mówiono, że autor *sūtry* więcej się cieszył z zaoszczędzenia połowy krótkiej samogłoski niż z narodzenia syna. Pisano tym stylem dzieła naukowe, m. in. z dziedziny filozofii, i opatrywano je obszernymi komentarzami; niekiedy dodawano komentarze do komentarzy. *Komentarze* stały się w Indii rodzajem literackim bardzo popularnym. Wszystkie ważniejsze dzieła, a nawet i mniej ważne, opatrywano szczerze komentarzami, niekiedy jedno dzieło kilkunastoma, a nawet dwudziestoma komentarzami. W komentarzach takich nieraz prowadzono polemiki z przeciwnikami, wyjaśniano szczegółowo zawile, częściej może jednak zupełnie proste sprawy i na ogół zastępowały one z powodzeniem dzisiejsze prace krytyczne. Należy jeszcze zaznaczyć, że *wedy* wraz z *brāhmanami*, *āraṇjakami* i *upaniszadami* uważane są za dzieła objawione, za emanację *brahmana*, którą wieszczowie wedyjscy pojęli jakby w transie natchnienia. Tworzą one dział zwany *śruti* („usłyszenie“, „rewelacja“). Natomiast *Wedānga* nosi nazwę *smṛti* („to co przekazane jest do zapamiętania przez tradycję“).

Reasumując literaturę wedyjską, możemy powiedzieć, że wyróżniamy w niej następujące rodzaje literackie:

1. Hymny do bogów zawarte w zbiorze *Rgwedy*.
2. Wiersze o charakterze pierwotnej magii, zawarte w zbiorze *Atharwaweda* i występujące poza tym sporadycznie i w innych pismach wedyjskich.
3. Śpiewnik liturgiczny (*Sāmaweda*).
4. Modlitwy przeznaczone dla kapłanów ofiarników (*Jadźurweda*).

5. Brāhmany — utwory prozą, poświęcone wiedzy o ofiarach, którym kapłani bramińscy potrafili nadać olbrzymie, wprost kosmiczne znaczenie, gdyż cały wszechświat i bogowie byli według ich nauki produktem ofiary.

6. Āranjaki — mistyczne rozważania (prozą) nad ofiarą, rytuałem. Symbolika ofiary.

7. Upaniszady — teksty filozoficzne.

8. Sūtry — przewodnik po literaturze wedyjskiej.

9. Komentarze.

II

Po okresie wedyjskim, który sięgał przypuszczalnie do V—IV w. p.n.e., następuje w literaturze indyjskiej epoka eposu, z dominującymi w niej dwoma wielkimi utworami epicznymi — *Mahābhārata* i *Rāmājaną*.

Mahābhārata jest eposem olbrzymim, obejmuje bowiem, zależnie od recenzji, od 84 000 do 97 000 dwuwierszy, czyli tzw. śłok, składających się z 32 sylab (8×4); niektóre ustępy mają wiersz jedenastozgłoskowy (11×4); są też fragmenty prozą. Wobec takiego ogromu nazywano ją niekiedy całą literaturą, gdyż istotnie zawiera liczne utwory samodzielne nie związane z treścią eposu. Niegdyś *Mahābhārata*, jak sama mówi o sobie, zawierała 8000 śłok, później 26 tysięcy, reszta narastała z biegiem długiego czasu. Trudno określić, kiedy *Mahābhārata* zaczęła się tworzyć: przypuszczać można, że od VII—VI w. powstały pierwsze rapsody. W IV w. n.e. miała, jak dowiedziono, już tę samą postać, co dzisiaj.

Mahābhārata zawiera w sobie istotnie chyba wszystko, co się nagromadziło w życiu duchowym indyjskim przez długie wieki od czasu hymnów *Rgwedy*. Sama mówi o sobie, że zawarte są w niej rodowody bogów, gandharwów, dynastii królewskich — siedziby stworzeń, potrójna wiedza tajemna, wedy, joga, nauki, cnota i prawo, bogactwo, miłość i nadto różne dzieła traktujące o tych trzech jak gdyby osiach indyjskiego życia: cnota (*dharma*), majątek (*artha*), miłość (*kāma*), polityka, ubóstwo, rozrost rodu Bhāratów, opowieści, legendy, komentarze, dzieła religijne. W jednym miejscu *Mahābhārata* mówi o sobie:

Cnota, zbawienie, miłość, skarby,
Jeśli są tutaj, mogą być gdzie indziej —
Lecz czego nie ma tu, Bhārato,
Tego na świecie nigdzie nie ma.

1. 62. 26 (ed. N. S. Pr.)

Mahābhārata jest więc w znacznym stopniu zbiorem różnych utworów, a zatem i różnych rodzajów literackich. Wiele z rodzajów już wymienionych, gdy mowa była o literaturze wedyjskiej, można odnaleźć w tej czy w innej księdze *Mahābhāraty*, mamy nawet dwa hymny do bogów, do Sūrji i do Aświnów, hymny te jednak są już bardzo dalekie od języka i stylu *Rgwedy*. Nowym rodzajem literackim jest epos bohaterskie, które

jednak nie obejmuje całej *Mahābhāraty*, lecz tylko księgi 2—11, a więc 10 ksiąg z ogólnej liczby 18. Głównym tematem tych ksiąg jest wielka walka dwóch spokrewnionych z sobą rodów: Pāndawów i Kaurawów, ale poza tym wplecione są do głównego tematu różne utwory wcale albo tylko luźno związane z życiem i losem bohaterów eposu. Są to przeważnie różnego rodzaju mity, legendy, opowieści mitologiczne, baśnie. Trudno najczęściej ustalić, co jest mitem, a co legendą, co opowieścią mitologiczną, a co baśnią. Świat bóstw w *Mahābhāracie* znacznie się przeobraził w stosunku do *Rgwedy*. Głównym bogiem jest teraz Wisnu, któremu *Rgweda* poświęciła zaledwie 4 hymny, a który w *Mahābhāracie* jest utożsamiany z Nārajāną, Krszną i innymi wielkimi bogami. Posiada podobnie jak Śiwa 1000 imion. On też często jest bohaterem tych legend i opowieści, albo sam, we własnej postaci, albo w jednym ze swych wcieleń (*avatāra*). Cechą tych utworów jest fantastyczność, a także pewna naiwność w rozwiązywaniu zawikłanych spraw. Może byłoby najlepiej, nie rozbijając tych utworów na oddzielne rodzaje, zaliczyć je wszystkie do jednego rodzaju literackiego: opowieści fantastycznych.

Poza tymi opowieściami pozostaną większe powieści poetyckie, jak *Nal* i *Damajantī*, streszczenie *Rāmājaṇy* (*Rāmopākḥjānam*), powieść o wiernej żonie *Sāwitri* i in., a także poematy filozoficzne, jak *Bhagawadgīta* (z VI księgi) i *Anugīta* (z XIV). XI księga *Strīparwa* (*Księga Kobiet*), opisująca płacz kobiet na pobojuwisku i później pogrzeb poległych bohaterów, może być uważana za elegię, liczne zaś sentencje moralne, rozsiane po całym eposie, szczególnie sentencje Widury w V księdze, stanowią literaturę gnomiczną. Druga część *Mahābhāraty* od księgi XII opowiada o dalszych losach pięciu Pāndawów po osiągniętym zwycięstwie. Król Judhiszthira nie może pokonać smutku i bólu z powodu bratobójczej walki, w której polegli najwięksi bohaterowie obydwu rodów. Najstarszy z rodu, pradziad Bhīszma, leży ciężko ranny na łożu ze strzał — odłożył swą śmierć (połączenie się z brahmanem) do chwili, gdy nastąpi przesilenie dnia z nocą i słońce zacznie posuwać się ku północy (na 56 dni), i czas ten poświęcił mu na wygłoszenie wielkiego poematu dydaktycznego, w którym pouczał Judhiszthirę o najrozmaitszych rzeczach i sprawach, jak o obowiązkach króla, o prawie, o sztuce wojennej, administracji wiejskiej i miejskiej, o podatkach, o karach, o finansach państwa, o kastach, o polityce względem sąsiadów, o tym, kiedy gwałt jest dopuszczalny, a kiedy nie itd. Pouczenia te są przeplatane przypowieściami i bajkami (ob. niżej), a także wierszami gnomicznymi. W dalszym ciągu swych pouczeń Bhīszma wygłasza wielki traktat o wyzwoleniu (*Mokszadharma*). Pociesza w nim Judhiszthirę tym, że życie nie jest realne, że wyrzec się należy rozkoszy światowych, dążyć do ubóstwa. Wygłasza dalej zasady filozofii upaniszad, Samkhji i Jogi, rozprawia o bogach, o umiejętności rozdawania

darów itd. Nauki te i pouczenia zawarte są w dwóch wielkich księgach — XII i XIII (księga spokoju i księga pouczeń).

Całość jest wielkim poematem (ok. 25 000 słok) dydaktyczno-polityczno-filozoficznym i jako rodzaj literacki jedynym chyba dziełem tego typu w literaturze światowej.

Następne księgi są znacznie krótsze. Judhiszthira pędzi życie w smutku i bolesnym rozpamiętywaniu przeszłości, pragnie już tylko spokoju i oderwania się od świata. W XVII księdze 5 braci Pāndawów wraz ze swą wspólną małżonką Draupadī po wielkiej podróży wokół ziemi przybywa na świętą górę Meru, gdzie wspinając się z trudem na szczyt wszyscy kolejno padają martwi po drodze, prócz Judhiszthiry, który pnie się w górę samotny, mając za towarzysza tylko wiernego psa, nie opuszczającego braci w ich ostatniej wyprawie. W końcu, wśród grzmotów przybywa na wozie niebieskim bóg Indra i zabiera króla do nieba. W ostatniej krótkiej XVIII księdze bogowie posyłają Judhiszthirę do piekła, by oglądał męki pokutujących za winy popełnione na ziemi. Męki te nie trwają wiecznie; dusze po odpokutowaniu idą do raju. Opis piekła jest bardzo realistycznie odmalowanym indyjskim odpowiednikiem piekła Dantego i hadesu¹ starożytnych Greków. Opisy takie, pełne bujnej fantazji, należałoby, jak się zdaje, zaliczyć do osobnego rodzaju literackiego.

Drugie epos indyjskie *Rāmājana*, którego autorem ma być poeta Walmiki, może najlepiej dałoby się określić jako epos romantyczne — tyle jest w nim miłości, bohaterstwa, poświęcenia, wszystko na tle zwrotnikowych krajobrazów, fantastycznych przygód, nadludzkich zamierzeń, gigantycznych walk. Wiele jest wplecionych legend i opowieści tego typu, co w *Mahābhāracie*, są tu ponadto wspaniałe opisy natury, puszczy i morza, pałaców Rāwany i pór roku, ale nad wszystkim dominuje postać Rāmy, nieskazitelnego bohatera, który do dziś jest dla Indusów najwyższym ideałem człowieczeństwa, a jednocześnie i boskości, gdyż Rāma był wcieleństwem Wisnu. W poszukiwaniu małżonki swej Sīty porwanej przez demona Rāwanę Rāma zawarł sojusz ze szlachetnym królem małp Sugrīwą i z jego hufcami przeszedł po zbudowanym przez małpy moście na wyspę Lanę, gdzie po straszliwej walce pokonał Rāwanę i odzyskał Sītę. Niektórzy badacze przypuszczają, że mamy tu do czynienia z fragmentami eposu zwierzęcego; innego zdania są czarni tubylcy w południowej Indii, którzy jeszcze w końcu 1957 r. podczas zamieszek w prowincji Madraskiej, skierowanych przeciwko rządowi centralnemu i znienawidzonym brahminom, posługiwali się hasłem, iż w *Rāmājanie* tubylcy na południu przedstawieni są jako małpy.

¹ Por. artykuł Gansinca w Pauly-Wissowa *Realencyclopaedie d. kl. Althertumswissenschaft*.

Opisy przyrody, szczególnie w V księdze *Sundarakhānda* (księga piękności), należy traktować jako osobny rodzaj literacki, dotychczas na ogół w literaturze indyjskiej prawie nie znany, który jednak wywarł niewątpliwy wpływ na kunsztowną literaturę następnego okresu.

Obok *Mahābhāraty* i *Rāmājany* istniały już w okresie powedyjskim liczne dzieła religijne, przeważnie bardzo obszerne, nazywane *purāna*, „dawne opowieści“, poświęcone czci Wisznu i Śiwy, częściowo i innych bogów. Gdy Wisznu i Śiwa zajęli miejsce dawnych bogów wedyjskich, a religia wedyjska przekształciła się z wolna w hinduizm, świętymi księgami nowej religii stały się *purāny*. Nie są to dzieła jednolite, lecz bardzo różnorodne zbiory wiadomości przekazywanych przez tradycję indyjską, a więc teksty kosmologiczne, dzieje i genealogie bogów, bohaterów, wieszczów, początki sławnych dynastii, genealogie królewskie, mityczne dynastie słoneczne i księżycowe, poza tym są części poświęcone prawom i obowiązkom kast, obrzędom, uroczystościom, ceremoniom pogrzebowym itd. Nad wszystkim tym dominuje kult Wisznu lub Śiwy. Częste są zapożyczenia z eposu, liczne też legendy i opowieści wplecione do tekstu. Tworzą te dzieła, których jest 18, specjalny rodzaj literacki. *Wisznupurāna* jest głównym dziełem czcicieli Wisznu. *Wājupurāna* jest autorytetem dla czcicieli Śiwy. Największą popularność posiada do dziś dnia *Bhāgawatapurāna*, oparta w znacznej części na wymienionej wyżej *Wisznupurānie*. Za najstarszą i najciekawszą uchodzi *Mārkaṇḍejapurāna*.

Obok *purān* są jeszcze tzw. *upapurāny* w liczbie 18, treścią niewiele się różniące od *purān*, lecz przeważnie związane z miejscowymi kultami religijnymi. *Hariwaṇśu* (*Genealogia boga Hari*, tj. Wisznu), niekiedy uważana za dodatek do *Mahābhāraty*, licząca przeszło 16 000 wierszy, jest też rodzajem *purāny*, z eposem zaś nie ma nic prawie wspólnego.

Z olbrzymiej literatury indyjskiej religijnej częściowo dopiero poznane są tzw. *āgama*, teksty różnych gmin religijnych; tradycja wylicza 108 *āgam* wisznuickich, 28 *śiwaickich*, 77 „*śākta*“ („potęg żeńskich“), których kult ma licznych zwolenników. Treścią *āgam* jest wiedza o bogu, o zbawieniu — *joga*, głównie koncentracja duchowa, kult i metody tego kultu. Część *āgam* stanowią tzw. *tantra* („księgi“) operujące magią, która ma dawać nadnaturalne siły. Są to przeważnie dialogi Śiwy z Śakti w postaci bogini Durgi — dziwaczna literatura, w której obok rozważań filozoficznych występują opisy orgiastycznych kultów, mających prowadzić ducha ludzkiego przez przesyt do pogrążenia się w świat pozaziemski. Dzisiejszy hinduizm jest w znacznym stopniu przesiąknięty *tantryzmem*, związanym ze czcią „potęg żeńskich“, które w postaci Durgi czy Kālī, czy Czandy, mają własne świątynie i własne ceremonie z krwawymi ofiarami. Z licznych bardzo dzieł *tantryzmu*, częściowo tylko znanych, najpopularniejszym jest *Mahānirvāna-tantra* (*Tantra o Wielkim*

Zgaśnięciu). Opiera się ona w znacznym stopniu na upaniszadach, ale brāhman z upaniszad jest tu potęgą żeńską (*Śakti*), z której rozwinął się świat. Wszystkie bóstwa żeńskie są tylko różnymi imionami wielkiej uniwersalnej Matki Świata (*Dźaganmātā*), stąd w końcu każda kobieta jest uważana za inkarnację tej „Wielkiej Bogini“.

W drugiej więc epoce literatury indyjskiej mamy następujące nowe rodzaje literackie:

1. Epos bohaterskie — *Mahābhārata* (ks. II—XI).
2. Epos romantyczne — *Rāmājana*.
3. Poemat dydaktyczno-filozoficzny — *Mahābhārata* (ks. XII—XIII).
4. Dawne tradycje — purāny i upapurāny.
5. Pisma religijno-magiczne — āgamy i tantry.

Poza tym można by wyróżnić w eposie:

6. Powieści poetyckie, jak *Nala* i *Damajantī*.
7. Poematy filozoficzne, jak *Bhagawadgītā*.
8. Opowieści fantastyczne.
9. Elegie, jak *Placz kobiet* (*Strī-parwa* z *Mahābhāraty* XI).
10. Hymny do bogów, jak hymn do *Sūrji*.
11. Teksty gnomiczne, jak sentencje *Widury* z *Mahābhāraty* V.
12. Opisy artystyczne w *Rāmājanie*.
13. Opisy piekła (ostatnia księga *Mahābhāraty*).

III

III epoka to literatura kunsztowna. — Artystyczne opisy przyrody w V księdze *Rāmājany* są jakby ogniwem łączącym epos indyjski z poezją kunsztowną, która wypełnia ostatni okres literatury indyjskiej. Nie ma tu już na ogół dzieł anonimowych — wiemy zazwyczaj, kto napisał ten czy inny utwór, choć o życiu autorów, o epoce, w której działali, nie wiemy prawie nic. Z różnych świadectw wiemy, że podręczniki poetyki istniały już w I i II w. przed naszą erą, więc i utwory stosujące się do przepisów poetyki musiały pochodzić co najmniej z tej właśnie epoki. Teoretycy indyjscy, jak Rādźaśekhara, są nawet zdania, że poetyka poprzedza poezję kunsztowną. Mówi on: „Nie ogląda się karawany w ciemnościach nocy, zanim nie zapłoną latarnie“. Pierwszym poetą nowej epoki, którego utwory doszły do nas, był buddysta Aśwaghosza, żyjący w I w. n.e. Nie był on jednak uznany przez prawowierną literaturę indyjską i dwa jego wielkie poematy *Buddhaczarita* (*Życie Buddy*) i *Saundarananda* (*Życie Nandy*) odnaleziono i ogłoszono dopiero na początku XX w. Okazało się, że są to wybitne dzieła kunsztownej poezji, pierwsze utwory należące do rodzaju literackiego wielkich poematów (*mahākāvja*), których liczone w Indii 6: dwa wielkie poematy Kālidāsy: 1. *Raghuvamśa* (*Ród Raghu*), 2. *Kumārasambhawa* (*Narodziny boga wojny*) oraz trzeci, znacznie mniej-

szy rozmiarami, będący rodzajem elegii — *Meghadūta* (*Obłok posłem*). Następnymi trzema utworami są: 4. *Kirātārdžunīja* (*Walka Kirāty z Ar-dżuną*), którego autorem jest Bhāravi, 5. *Śiśupālavadha* (*Zabicie Śiśupāli*), autorem jest Māgha, i 6. *Naiszadha* (*Przygody króla Niszadhy Nala*), autor Śrīharsza.

Trzy ostatnie utwory zaczerpnęły treść z *Mahābhāraty* i są niewątpliwie niższe co do wartości niż poematy Aśwaghoszy, które powinny by zająć miejsce pomiędzy wielkimi poematami indyjskimi. Jeden z późniejszych teoretyków, Rudrata, opracował na podstawie poematów Bhārawiego i Māghy szczegółowe przepisy, jakimi powinny być tego rodzaju utwory. Kālidāsa i Bhāravi, pierwsi autorowie wielkich poematów, mieli wielu następców, jak Bhatti, który w poemacie *Bhattikāwja* zawarł całą treść *Rāmājany*; do typowych dziwactw tej epoki należy fakt, że *Bhattikāwja* jednocześnie ilustruje na przykładach prawidła gramatyki i retoryki. Kumārādāsa napisał pod wyraźnym wpływem poematów Kālidāsy poemat o temacie zaczerpniętym z *Rāmājany* — *Džānakīharana* (*Porwanie Džānakji* tj. Sity). Kawirādża jest autorem poematu *Rāghawa-Pāndawīja* (*Historia Rāghawów i Pāndawów*), który można czytać jako historię jednego rodu lub drugiego, dzięki dwuznacznym wyrazom i zdaniom. Jest to rodzaj literacki jedyny zapewne na świecie. Jest jeszcze wiele innych „wielkich poematów“ wydanych lub znanych z rękopisów — piszą je w Indii jeszcze i w naszej epoce.

Drugi rodzaj kunsztownej poezji — gnomicznodydaktyczny, ma swego przedstawiciela w osobie jednego z najwybitniejszych poetów imieniem Bhartrihari. Jest on autorem trzech „setek“ strof; pierwsza setka jest zbiorem sentencji z zakresu polityki (*nīti*), druga mówi o obojętności do świata (*wairāgja*), trzecia należy właściwie do następnego rodzaju literackiego, gdyż mówi o miłości (*śrngāra*). W literaturze indyjskiej mamy wiele takich zbiorów sentencji, jak np. niedawno po raz pierwszy wydany zbiór *Subhāszitaratnakosza* (*Skarbiec pięknych sentencji*).

Poezja liryczna miłosna: najwybitniejszym dziełem jest *Amāruśataka* (100 strof *Amaru*).

Poezja religijna składa się z hymnów głównie na cześć Wisznu i Śiwy. Już Kālidāsa w swych poematach umieścił dwa takie hymny do Wisznu. Są hymny przypisywane słynnemu filozofowi Śankarze, który miał być również autorem poetyckich traktatów filozoficznych, jak *Ātmabodha* (*Poznanie duszy*) lub *Saudarja-lahari* (*Fala łaski*) o 100 strofach. Hymny tej epoki są zupełnie różne od hymnów *Rgwedy* i stanowią osobny rodzaj literacki.

Utworem religijno-erotycznym, jedynym w swoim rodzaju, jest słynna *Gītagowinda* (*Pieśń na cześć Gowindy*, tj. Krszny) Dżajadewy, pochodząca z XII w. Składa się z 12 mniejszych pieśni i 24 kantylen

po osiem strof, ze stałym refrenem; każda kantylena ma inną melodię i inny rytm, ale muzyki tej, choć zanotowanej, nie udało się odtworzyć. Treścią są miłostki Krszny z pasterką imieniem Radhā. Język niekiedy prosty, częściej wyszukany, rymy końcowe i wewnętrzne, alankary według najbardziej wyrafinowanych zasad poetyki. Całość to jakby świat na wpół realny, rozplywający się we mgle poezji.

Jedynym niemal dziełem historycznym Indii jest wielka kronika wierszowana poety kaszmirskiego imieniem Kalhana pt. *Rāḍḍataranginī* (*Rzeka królów*) zawierająca blisko 8000 słok, pochodząca z XII w. Pierwsza część dzieła ma charakter legendarny, dopiero epoka bliska autorowi jest przedstawiona zgodnie z faktami historycznymi.

Śāstry. Teoretyk Rāḍḍāṣekhara dzieli całą literaturę na dwa główne działy: traktaty (*sāstra*) i poezję (*kāvya*), przy czym 6 śāstr znanych z literatury wedyjskiej dopełnia siódmą — poetyką (*alamkāra*). Śāstry zresztą w epoce poezji kunsztownej zmieniły znacznie swą formę, przystosowując się w pewnym stopniu do utworów poetyckich; tak więc dawna *Dharmasūtra*, trudna do zrozumienia bez komentarza, ustąpiła miejsca nowym opracowaniom, z których najważniejsza jest *Dharmaśāstra*, przypisywana Manu (stąd nazwa *Manusmṛti*), pisana słokami, językiem zrozumiałym, mająca fragmenty wysokiej wartości poetyckiej. Jest ona najbardziej miarodajnym zbiorem dla prawowiernych Hindusów (prawa Manu).

Zaliczone do traktatów naukowych przez Rāḍḍāṣekharę podręczniki poetyki (*alamkāra* — właściwie „ozdoba”) istniały niewątpliwie już w ostatnich wiekach przed n. erą, nie doszły jednak do naszych czasów. Najstarsze, jakie znamy, pochodzą zapewne z pierwszych wieków naszej ery; są to: *Nātya-śāstra* (*Wiedza sztuki dramatycznej*) Bharaty, poświęcona przede wszystkim teatrowi, i *Kāvya-alamkāra* (*Ozdoby poezji*) Bhamahy, zawierająca 398 strof. Podobnie jak niemal wszyscy teoretycy Bhamaha nie zajmuje się bardziej szczegółowo rodzajami literackimi, dzieląc całą poezję (*kāvya*) jedynie na epos, dramat i opowieści. Poza tym mówi o kwalifikacjach, jakie powinien mieć poeta, główną jednak uwagę, podobnie jak inni autorzy, poświęca zaletom i wadom utworów poetyckich, ozdobom (*alamkārom*), w szczególności zaś porównaniom, które klasyfikuje w drobiazgowy sposób. W końcu mówi o logice, której zasad poeta powinien się trzymać, podobnie jak prawideł gramatycznych. Z innych teoretyków najbardziej znanym jest Dandin, autor *Zwierciadła poezji* (*Kāvjadarśa*); zajmuje się on głównie *alamkārami*, które analizuje szczegółowo.

Bardzo ważnym zagadnieniem dla teoretyków jest problem, co jest istotą poezji. Dla jednych jest to wzruszenie, emocja (*rasa* — dosł. smak), dla innych sugestia, napomnienie (*dhwani*), które trzeba w poezji zro-

zumieć, a raczej odczuć, wreszcie inni uważają za „duszę poezji“ (*wakrokti* — dosł. „krzywa mowa“) — słowo rozumiane nie w zwykłym znaczeniu, ale w tym, które chce mu nadać poeta. Traktatów o poetyce jest w Indii bardzo dużo; są one jeszcze i dziś ogłaszane ze znalezionych rękopisów, a również i pisane przez współczesnych autorów.

Medycyna (*Wajdja*) posiadała kilka śāstr (traktatów). Najsłynniejszym był *Suśruta samhitā* (*Zbiór Suśruty*). Traktaty astronomiczne opracował na nowo Warāhamihira z dużym darem poetyckim, podobnie jak słynny matematyk Bhāskara (XII w.) swe traktaty arytmetyczne i algebraiczne.

Satyra. Osobny rodzaj literacki stanowi także jedyny niemal w literaturze indyjskiej utwór satyryczny, wierszowany, o podkładzie erotycznym i komicznym zarazem, pt. *Kuttanī-mata* (*Rada stręczycielki*), którego autorem jest minister króla Kaszmiru Dāmodaragupta, żyjący na przełomie VIII i IX wieku.

Bajki i opowieści. Bardzo obszerna jest indyjska literatura fabularna: zbiory bajek i opowieści, wierszowane lub prozaiczne ze wstawkami wierszowanymi, mające często charakter dydaktyczny. Najstarszym takim zbiorem był zbiór Gunādhji — *Brhad-kathā* (*Wielka opowieść*), zapewne z I—II w. n. ery, w narzeczu pałszaci; zbiór ten zaginął, ale kaszmirski poeta Somadewa (XI w.) oparł na nim swój wierszowany zbiór *Kathā-sarit-sāgara* (*Ocean strumieni opowieści*), napisany z nadzwyczajną werwą, pełen życia i ruchu. Charakter dydaktyczny mają 2 słynne zbiory, *Pañczatantra* (*Pięcioksiąg*) i *Hitopadeśa* (*Pożyteczna nauka*) — są to krótsze lub dłuższe bajki, przeplatane bardzo licznymi sentencjami wierszowanymi, przeważnie z zakresu „mądrości życiowej“. Utwory te mają formę „ramową“ — ramą jest tu polecenie dane mądrymu braminowi przez pewnego króla, aby ten zajął się nauką jego głupich synów. Bramin ułożył odpowiedni podręcznik systemem „szkatułkowym“, z najrozmaitszymi przykładami w formie bajek przeważnie z życia zwierząt i opatrzył go odpowiednimi sentencjami i pouczeniami. I w końcu dopiął swego: synowie królewscy nauczyli się „mądrości życiowej“.

Proza. Literatura sanskrycka posiada kilka powieści, mianowicie: *Daśakumārczarita* (*Przypadki dziesięciu książąt*), której autorem jest Dandin, twórca poetyki *Zwierciadło poezji*. Jest to utwór pisany stylem kunsztownym, lecz jeszcze zrozumiałym, w odróżnieniu od późniejszych powieści jak *Harszaczarita* (*Koleje życia króla Harszy*) oraz *Kādambarī* (oznacza imię), które są odstraszającymi próbkami późniejszego stylu, mętnego, pełnego bardzo długich złożeń, składających się nieraz z setek wyrazów, nagromadzonych epitetów i najrozmaitszych ekscesów stylistycznych.

W odróżnieniu od tych powieści krótkie opowiadania, nowele są pisane na ogół językiem prostym, zrozumiałym i mają treść przeważnie interesującą. Są to takie zbiory, jak 25 opowieści *Wampira* (Wetāli), *Sukasaptati* (70 opowieści papugi), *Simhāsana* (Opowieści tronu) i in.

Oryginalnym prozaicznym utworem jest *Kāmasūtra* Wātsjajany — najstarszy z zachowanych i najbardziej popularny podręcznik miłości. Utrzymany jest w stylu pedantycznym, zawiera wiele interesującego materiału o obyczajach, strojach, obrzędach weselnych, elegancji ówczesnej itd.

Arthaśāstra (Traktat o polityce), przypisywany Kautilji, jest bardzo ciekawym zbiorem wiadomości o rządzeniu państwem, o prawach, o tajnych agentach (stałych figurach na dworach królewskich), o królu, dworakach, o klęskach nawiedzających państwo, o wojsku, zdobywaniu twierdz itd. Jest to encyklopedia nauki o państwie w warunkach indyjskich.

Systemy filozoficzne: Mimāṃsā, Wedānta, Sāṃkhja, Joga, Waiśeṣika, Njāja (Logika), tworzą tzw. „szóstkę“ ortodoksyjnych systemów i należą do rodzaju literackiego sūtr Wedāṅgi (por. wyżej); pomiędzy nimi: sūtry wedantyczne Bādarājany, powstałe w nie dającej się bliżej określić epoce, choć zachowały enigmatyczną postać sūtr Wedāṅgi i nie są zrozumiałe, to jednak stały się źródłem nowych koncepcji, gdyż słynny filozof Sankara (X w.) w obszernym komentarzu osnuł na nich swą własną filozofię. Inny komentator, Rāmānudża, oparł na tych samych sūtrach odrębny rodzaj filozofii. Inne systemy z wymienionych wyżej mają również obok sūtr swoje komentarze. System materialistyczny Czārwaķi stoi na uboczu.

Dramat. Według teoretyków indyjskich, jak Bharata, rozróżnia się 10 rodzajów dramatu. Z tych rodzajów jednak tylko siedem znalazło swój wyraz w utworach dawniejszego pochodzenia. Rodzaje te są:

1. **Nāṭaka**, 5 do 10 aktów, treść czerpana z legend, bohater wysoko postawiony. Typ „wzruszenia“ (*rasa*) bohaterski i erotyczny.

2. **Prakarana**, rodzaj dramatu obyczajowego, 5—10 aktów, bohater może być ministrem, braminem, nawet bogatym kupcem, byle nie królem. Wzruszenie typu erotycznego.

3. **Samavkāra**, 3 akty, dramat fantastyczny, bohaterski, bogowie i demony, walki, podstęp, awantury. Klasycznych przykładów brak.

4. **Dima**, dramat fantastyczny, 4 akty, treść z legend, duchy, demony, walki, czary.

5. **Wjājoga**, widowisko wojenne, 1 akt, treść z legend, bohater bóg lub człowiek wpłątany w walki, brak pierwiastka erotycznego i komicznego.

6. *Bhāṇa*, monolog, rozmowa ze światem wyobraźni, 1 akt, erotyczny i komiczny.

7. *Prahasana*, farsa, 1 akt, występują głównie ludzie niższych warstw społecznych, klótnie, bijatyki.

Dramaty *Bhāsy*, *Kalidāsy*, dwa *Bhavabhūtiego* należą do rodzaju *nā-taka*; *Mrcchakatika* (*Wózek gliniany*) do rodzaju *prakarana*. Taki jednak dramat na wskroś polityczny, pozbawiony zupełnie pierwiastka erotycznego jak *Mudrārāksza* (*Rāksza pieczęcią*), mówiący o pogodzeniu się wiernego ministra *Rākszasy* z uzurpatorem przez zręczne machinacje braminy *Czānakji*, nie mieści się wcale w schemacie klasyfikacyjnym teoretyków indyjskiego teatru. Również z trudem da się umieścić w tym schemacie filozoficzno-alegoryczny dramat *Prabodhacandroda* (*Wzejście księżycy wiedzy*) *Krsznamiśry* (XI wiek).

Prócz 10 głównych rodzajów dramatu (*rūpaka*) jest jeszcze do dwudziestu rodzajów widowisk podrzędnych (*uparūpaka*). Zasadnicza różnica polega na tym, że w *rūpakach* chodzi o akcję sceniczną (*nātja*), a w *uparūpakach* raczej o tańce i śpiewy (*nrtja*), tekst zaś najczęściej zapożyczony jest z prawdziwych dramatów (*rūpaka*). *Uparūpaki* są zjawiskiem późniejszym niż właściwy dramat indyjski.

Czampū — proza połączona z wierszami. Już *Dandin* podaje ten rodzaj literacki, ale nie znamy w nim żadnego wybitniejszego utworu. Najstarszym, który do nas doszedł, jest *Nala czampū*, inaczej *Damajantī Kathā*, autorem jest *Triwikrama Bhatta* (X w.). Treść swą *czampū* biorą zawsze niemal z eposu, znamy więc *Rāmājana-czampū*, *Bharata-czampū* itp.

W literaturze kunsztownej rozróżniamy zatem następujące rodzaje literackie:

Utwory wierszowane:

1. Wielkie poematy (*Mahākāvja*).
2. Poezja gnomiczno-dydaktyczna (*Bhartrihari*).
3. Liryka miłosna (*Setka strof Amaru*).
4. Poezja religijna (hymny).
5. Liryka religijno-erotyczna (*Gītagowinda Dżajadewy*).
6. Kronika historyczna (*Rādzataranginī Kalhany*).
7. Traktaty naukowe (*śāstry*):
 - a) Prawnicze (*Manawadharmasāstra*).
 - b) Astronomiczne (*Warāhimihira*).
 - c) Medyczne (*Suśruti*).
 - d) Filozoficzne (Sześć systemów).
 - e) Gramatyczne (*Pānini*).
8. Poetyki (*Kāvjadarśa Dandina*).
9. Utwory satyryczne (*Damodara*).

10. Zbiory opowieści, powiastek, bajek.
11. Bajki o charakterze dydaktycznym (*Pañczatantra*).

Proza:

12. Powieść (*Daśakumāraccarita* Dandina).
13. Opowiadania, nowele (25 opowieści Wampira).
14. Podręczniki miłości (*Kāmasūtra* Wātsjājany).
15. *Arthaśāstra* (Traktat o polityce).
16. Traktaty filozoficzne (komentarze do sūtr).
17. Dramat (dzieli się na 10 głównych rodzajów i ok. 20 rodzajów drugorzędnych).

Proza i wiersze — czampū:

18. *Nala czampū* (autor Triwikrama Bhatta).

IV

Osobnym działem są pisma buddyjskie w języku sanskryckim, powstałe w czasie rozkwitu buddyzmu w północnej Indii w pierwszych wiekach n.e. Kanon buddyjski, zachowany w całości na Cejlonie w języku palijskim, dochował się w sanskrycie tylko w drobnych fragmentach. Ale posiadamy w języku sanskryckim lub tzw. sanskrycie mieszanym niejedno ciekawe dzieło dotyczące buddyzmu i samego Buddy. Takim jest przede wszystkim fantastyczny życiorys Buddy *Lalita Wistara* (*Rozsnuć gry*), pełen nadzwyczajnych cudów, superlatywów wszelkiego rodzaju, wielkich liczb, jak np. 84 000 bębnow, które wzywały Buddę do zejścia na ziemię, licznych epizodów z jego życia, wyolbrzymionych i upoetyzowanych. Są i inne życiorysy Buddy, nieco mniej fantastyczne jak *Mahāwastu* (*Wielka rzecz*) lub *Saddharmapundarikā* (*Lotus dobrej nauki*), przedstawiająca na ogół już późniejszą fazę buddyzmu. Utwory te mogą być zaliczone do rodzaju: *ż y c i o r y s y f a n t a s t y c z n e*. Należą one już w znacznej części do kierunku nauki buddyjskiej, zwanego „Wielkim Wozem“ (*Mahājāna*), w odróżnieniu od buddyzmu cejlońskiego, zwanego Hīnajāna (Mały Wóz).

Kanonem religijnym Mahājāny są pisma zwane sūtra, nie są to jednak sūtry znane nam z *Wedāngi*, mają one raczej charakter purān i pochodzą z I—V w. n.e. Dzieła te są mieszaniną adoracji Buddy i jego wcieleń z rozważaniami filozoficznymi, głównie o nierealności świata. Tworzą one niewątpliwie osobny rodzaj literacki jako „sū t r y m ā h ā j a n i s t y c z n e“. Do Mahājāny należy szereg pisarzy komentatorów sūtr lub autorów dzieł religijno-filozoficznych, jak Nāgārdżuna, Asanga, Vasubandhu i in. Dignāga jest twórcą logiki. Jedynym poetą wybitnym wśród mahajanistów był Śāntidewa (prawdopodobnie z VII w. n.e.), autor wzniosłego poematu religijnego *Bodhiczarjāvatāra* (*Wejście*

w życie prowadzące do oświecenia). Liczne bardzo są pisma wyjaśniające doktrynę „Wielkiego Wozu“; tworzą one rodzaj egzegeza sūtr Mahājāny. Specjalnym rodzajem są jeszcze tzw. mātjmje, gloryfikacje świętych miejsc, będące jednocześnie przewodnikami dla pielgrzymów, oraz dhārāni, teksty zawierające różnego gatunku egzorcyzmy.

Drugi odłam buddyzmu, Hīnajāna, ma zawartą całą swą główną literaturę w Kanonie, składającym się z 3 części: 1. *Winaja* (dyscyplina), 2. *Sutty*, 3. *Abhidhamma* (egzegeza teologiczna). *Winaja* zawiera przepisy życia klasztornego dla mnichów i mniszek, codziennego ich zachowania się, spowiedzi itp. Poza tym spotykamy tu niejedną ciekawą legendę lub opowieść. *Abhidhamma* składa się przeważnie z jałowych traktatów teologicznych. Najważniejsza jest część II *Sutty* (*pāli Sutty*), zawierająca w czterech zbiorach i 15 traktatach bardzo obszernie wyłożoną całą naukę Buddy. W samym Kanonie mamy podaną klasyfikację rodzajów literackich Kanonu, a właściwie sūtt: 1. Przemowy Buddy prozą; 2. przemowy prozą i wierszem; 3. komentarze; 4. strofy (*Gāthā*); 5. zbiór trafnych sentencji (*Udāna*); 6. krótkie przemowy (*Itiwuttaka*); 7. dżātaki (historie z poprzednich wcieleń Buddy); 8. sprawozdania o cudach; 9. nauki w formie pytań i odpowiedzi. Można by w *Suttach* wyodrębnić parę innych rodzajów literackich, jak np. *Mahāpawarībhāna Sutta* (*Wielka opowieść o śmierci Buddy*) lub *Anguttaranikāja* (krótkie pouczenia ułożone kolejno według liczby traktowanych przedmiotów), można by też przemowy Buddy prozą oraz prozą i wierszem połączyć w jeden rodzaj.

W literaturze palijskiej pozakanonicznej należy wyróżnić następujące rodzaje:

Dialogi filozoficzne: *Milindapañha* — rozmowy mnicha buddyjskiego Nāgaseny z królem greckim Menandrem.

Komentarze, bardzo liczne i obszerne do pism buddyjskich, m. i. *Buddhaghosy*, *Visuddhi Magga* (*Droga Oczyszczenia*) oraz komentarz do *Dhammapady*, ilustrowany licznymi opowieściami, legendami i in.

Żywoty Buddy w poprzednich wcieleniach i w ostatnim jego wcieleniu na ziemi (*Nidāna*).

Kroniki historyczne: *Dīpawamsa* (*Historia wyspy*), i druga dłuższa i bardziej poetycka *Mahāwamsa* (*Wielka historia*).

Reasumując, wyróżnić dadzą się w literaturze buddyjskiej następujące rodzaje literackie:

W sanskrycie:

1. Życiorysy fantastyczne Buddy.
2. Sūtry mahājānistyczne.
3. Egzegeza sūtr mahājānistycznych.
4. Utwory religijno-filozoficzne.

5. Poemat religijny Śāntidewy.
6. Gloryfikacje świętych miejsc (māhātmja).
7. Dhāraṇī (egzorczyzmy).

W palijskim:

- a. Kanon palijski:
 8. Dyscyplina zakonna (*Winaja*).
 9. Teksty teologiczne (*Abhidhamma*).
 10. Sutty, p. wyżej.
- b. Literatura pozakanoniczna:
 11. Dialog filozoficzny.
 12. Komentarze.
 13. Żywoty Buddhy.
 14. Kroniki historyczne.

V

Bardzo obszerna jest również literatura dżainicka wyznawców Dżiny, inaczej Mahāwīry, który działał w tej samej epoce, co Buddha. Pisana jest w sanskrycie i prākrycie, a na ogół jest w dużej zależności od literatury indyjskiej sanskryckiej. Kanon religijny dżainów, który się dochował, zwany jest *Siddhānta*. lub *Āgāma* i składa się z 24 głównych traktatów: 12 anga i 12 upānga (członów większych i mniejszych) oraz z 22 dalszych traktatów. Dzieła te nie powstały w jednym czasie, najstarsze ich części pochodzą prawdopodobnie z III—II w. p.n.e. Główną zasadą nauki Dżiny była *a h i m s a* (nieszkodzenie nikomu) i pisma dżainistów przepełnione są zaklęciami i błaganiami, by nie przekraczać nigdy tej zasady; poza tym liczne są przepisy dla mnichów, traktaty o cnotliwym życiu, zwalczanie heretyckich poglądów, przestrogi dotyczące niebezpieczeństw grożących mnichom itp. Jest i opowiedziany szeroko żywot Dżiny i dogmatyka dżinizmu, a jednocześnie z tym wszystkim liczne legendy, opowieści, komentarze, pisma naukowe itp. Kanon jest więc mieszaniną tego wszystkiego, co leżało w zasięgu zainteresowań mnichów i ascetów — ma on niektóre piękne i ciekawe fragmenty, ale na ogół giną one w powodzi scholastycznych rozważań.

Drugim działem literatury dżainickiej, bardzo obfitym, są różne **zbiory opowieści** traktujące o **żywotach** poprzedników Dżiny, a także różne zbiory legend oraz bajek i przypowieści świeckich. Najwybitniejszym pisarzem dżainickim był Hemaczandra, autor wielkiego poematu *Żywoty 63 świętych mężów*, z wplecionymi w opowiadanie legendami i baśniami.

Trzecim działem są **hymny** na cześć „Świętych“, wynoszące nad wszystko ascezę i otrząsające się na nędzne uciechy tego świata.

Ostatecznie więc można ustalić w pismach dżainickich 4 główne rodzaje literackie:

1. Kanon.
2. Opowieści, legendy, bajki.
3. Żywoty dżainickich „świętych mężów“.
4. Liryka religijna.

Z przeglądu tego widzimy, że utwory literackie w epoce wedyjskiej, prócz może krótkich *sūtr*, nigdy niemal nie stanowią samodzielnych rodzajów literackich, lecz są z reguły połączeniem kilku rodzajów. Tak już *Rgweda* obok hymnów religijnych zawiera parę dialogów dramatycznych i parę poezji świeckich. *Atharwaweda* obok poezji ludowej w formie zaklęć, uroków, przekleństw, egzorcyzmów, ma hymny kapłańskie poświęcone różnym bóstwom wedyjskim, a obok tekstów wierszowanych występuje w niej proza. Podobne połączenie prozy z wierszami będziemy mieli odtąd we wszystkich prawie pismach tej epoki, które zresztą prawie zawsze są anonimowe, tak samo jak olbrzymie dzieło następnego okresu *Mahābhārata*, przypisywane przez tradycję mitycznemu Wjasie. W *Mahābhāracie*, jak widzieliśmy wyżej, można znaleźć najrozmaitsze rodzaje literackie. Ale już drugie z kolei wielkie epos indyjskie *Rāmājana* jest utworem jednego poety, nie całkowicie co prawda, gdyż pierwsza i ostatnia (siódma) księga epopei dodane zostały z czasem przez anonimowych autorów, a nadto zapewne i niejednen epizod w 2—6 księdze jest dziełem późniejszych rapsodów lub przepisywaczy. Od *Rāmājany* rozpoczyna się trzecia, klasyczna epoka literatury indyjskiej — teoretycy uważają tę epopeję za *ādikawję*, tj. pierwszy wielki poemat artystyczny. Pod jego wpływem pisał swe poematy Aśwaghosza, odbicie opisów i obrazów *Rāmājany* znajdujemy w całej późniejszej literaturze klasycznej. Autorzy klasyczni są znani przynajmniej ze swych imion i dzieł, anonimowych twórców prawie nie ma. Mamy w tym okresie utwory literackie jednolite, teoria nie aprobeuje łączenia rodzajów literackich, a utwory prozą i wierszem zepchnęła do specjalnego rodzaju czambu, który zresztą nie wydał żadnego wybitniejszego dzieła. Jedynie zbiory bajek zachowały w celach dydaktycznych formę prozy przeplatanej sentencjami, a także i w niektórych dramatach występują wiersze gnomiczne zapewne dla efektu scenicznego. Poza tym istnieją w Indii liczne antologie aforyzmów, jak np. wydana w 1957 r. w Harvard Oriental Series *Subhāshita ratnakosha* (*Skarbiec pięknych powiedzeń*), stanowiące właściwie osobny rodzaj literacki.

PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES DANS LA LITTÉRATURE ET DANS LA POÉTIQUE INDIENNES

Résumé

I. Les oeuvres de l'époque védique qui constituent la „révélation“ (*śruti*), notamment les quatre veda: *Rgveda*, *Sāmaveda*, *Yajurveda* et *Atharvaveda*; les textes exégétiques de Brāhmana; mystiques d'āranyaka et philosophiques d'upanishad, représentent chacune pour sa part un genre littéraire différent. Les oeuvres appartenant à la tradition (*smṛti*), appelées *Vedāṅga*, forment un ensemble de six traités subsidiaires: phonétique, rituel, grammaire, étymologie, métrique, astronomie. Le trait commun de ces ouvrages, connus sous le nom de sūtra — „aphorismes“ ou plus exactement „fils conducteurs“, est le style d'une concision extrême. C'est pourquoi tous ces sūtra sont considérés comme un seul genre littéraire. A cause de ce style condensé les sūtra, conçus d'abord comme aide-mémoires dans l'enseignement, sont presque complètement incompréhensibles sans commentaire. C'est l'époque, où on a commencé à écrire les commentaires en créant ainsi un nouveau genre littéraire qui avec le temps s'étendit sur toute la littérature indienne comme un moyen très puissant d'exégèse et de critique.

En somme, dans la littérature védique on est parvenu à distinguer 9 genres littéraires:

1. *Le Rgveda*, hymnes adressées aux diverses divinités.
2. *L'Atharvaveda*, recueil d'hymnes et de conjurations.
3. *Le Sāmaveda*, recueil de mélodies et de versets.
4. *Le Yajurveda*, prières et formules sacrificielles.
5. Les brāhmana, textes de la science sacrificielle, en prose,
6. Les āranyaka, textes de la forêt, méditations mystiques sur le sacrifice.
7. Les upanishad, textes philosophiques.
8. Les sūtra, aphorismes, sur les diverses branches de l'exégèse védique.
9. Les commentaires.

II. A l'époque de la poésie épique deux grandes épopées, le *Mahābhārata* et le *Rāmāyana*, se dressent naturellement au premier plan — l'une comme épopée héroïque, l'autre comme épopée soi-disant romantique, en constituant ainsi les deux dominants genres littéraires de l'époque. Le *Mahābhārata* qui ne saurait être l'oeuvre d'un seul poète, comprend de grands textes didactiques au contenu très varié (livres XII, XIII) et de nombreux épisodes appartenant à des genres littéraires les plus divers. Le *Rāmāyana* par contre, est attribué à un seul poète Valmiki. Cette épopée n'est pas surchargée d'épisodes comme le *Mahābhārata*, mais tout de même quelques digressions heureuses qu'on trouve dans le *Rāmāyana* nous permettent d'établir un genre littéraire presque inexistant jusqu'alors dans la littérature indienne, notamment: la description poétique de la nature.

Les grands récits antiques appelés purāṇa, avec des récits secondaires du même genre connu sous le nom upapurāṇa, nous transmettent les faits et les histoires les plus variés depuis la création du monde jusqu'aux descriptions de lieux sacrés.

Se rapprochent des purāṇa les écrits de tantra, manuels de rites des diverses sectes hindoues servant à des fins magiques et à des fins religieuses.

Ainsi dans l'époque de la poésie épique on peut distinguer les genres littéraires suivants:

1. L'épopée héroïque (le *Mahābhārata*).
2. L'épopée romantique (le *Rāmāyana*).
3. Textes didactiques du *Mahābhārata*.
4. Récits antiques (*purāna* et *upapurāna*).
5. Écrits religieux et magiques du tantra.
6. Poèmes (*Nala* et *Damayanti*).
7. Poèmes philosophiques (*Bhagavadgītā*).
8. Contes fantastiques.
9. Élégies (*Lamentations de femmes*, *Mahābhārata* XI).
10. Hymnes aux dieux (*hymne à Sūrya*).
11. Textes gnomiques (aphorismes de Vidura).
12. Descriptions poétiques dans le *Rāmāyana*.
13. Description de l'enfer (*Mahābhārata* XVIII).

III. A l'époque classique on rencontre une diversité considérable des genres littéraires. Le premier rang revient ici au genre *mahākāvya* (le grand poème), avec les trois chefs-d'oeuvre de Kālidāsa. A ce genre littéraire appartiennent indubitablement aussi les deux poèmes d'Açvaghosha. À la suite de *mahākāvya* se rangent d'autres spécimens de la poésie classique: littérature narrative en vers et en prose, les contes, légendes, mythes, les fables, littérature scientifique qui se distingue sensiblement des *sūtra* védiques et à la fin le drame et le campu.

La liste complète est la suivante:

En vers:

1. Les grands poèmes (*mahākāvya*).
2. Poésie gnomique (*Bhartrhari*).
3. Poésie érotique (*Amaru*).
4. Poésie religieuse (les hymnes).
5. Lyrique mystique (*Gītagovenda*).
6. Chronique historique (*Rāyataranginī*).
7. Traités scientifiques (*Śāstra*).
8. Poétique (*Dandin Kavyādarśa*).
9. Ouvrages satiriques (*Damodava*).
10. Recueils de contes, de mythes, de légendes.
11. Fables (*Pancatantra*).

En prose

12. Romans (*Daçakumaracarita*).
13. Nouvelles, récits, contes (*25 contes de Vetala*).
14. Manuels de l'amour (*Kamasutra*).
15. Traités sur politique (*Arthaśāstra*).
16. Traités philosophiques.
17. Le drame (*Nāṭaka*, *Prakarana*, *Prahasana* et d'autres).
18. Tchampū (prose et vers).

IV. La littérature des bouddhistes qui étaient séparés de la communauté brahmanique par leur religion, se divise en deux branches: le *Mahāyāna* du Nord de l'Inde en sanskrit et le *Hinayāna* principalement à Ceylan, en pāli.

Le canon bouddhique en sanskrit n'est préservé qu'en fragments, ainsi la littérature bouddhique en sanskrit ne contient, en général, que des oeuvres postcanoniques, dès le premier siècle de notre ère, appartenant principalement au *Mahāyāna*.

Le fondement des écrits bouddhiques en pāli est le canon (*T'ipitaka*), réparti en trois sections: *Vinaya*, *Sutta*, *Abhidhamma*. À la suite du canon vient une abondante littérature postcanonique.

Les genres littéraires de la littérature bouddhique peuvent être classés comme suit:

a. En sanskrit ou en sanskrit mixte (Mahāyāna):

1. Les biographies fantastiques du Bouddha (*Lalita Vistara* — *Développement des jeux*; *Mahavastu*).
2. Sūtra mahāyānistes (*Prajñā*, *Pāramitā* et d'autres).
3. Poésie mahāyāniste (Cantideva: *Boddhicaryāvatāra*).
4. L'oeuvre philosophique du Mahāyāna.
5. L'exégèse des sūtra mahāyānistes.
6. La glorification des lieux de pèlerinage (Mahātmya).
7. Les exorcismes (dhārāni).

b. En pāli (Hināyāna):

Le Canon:

8. *Vinaya* (discipline) — les traités relatifs à la vie quotidienne des moines et des nonnes, à l'organisation de la communauté, à la confession etc.
9. *Abhidhamma* („l'approfondissement de la religion“), explications scolastiques. *Sutta* — ce grand recueil de nombreux discours du Bouddha, ainsi que d'autres textes sur sa doctrine religieuse, est le plus important de tout le canon. On trouve dans le canon même le classement des genres littéraires de ce recueil, notamment.
10. (1) Discours en prose.
11. (2) Discours en prose et en vers.
12. (3) Explications, commentaires.
13. (4) Stances.
14. (5) Maximes mémorables.
15. (6) Discours plus courts.
16. (7) Les vies antérieures du Bouddha (*Jātaka*).
17. (8) Miracles.
18. (9) L'enseignement par questions et réponses. Littérature postcanonique
19. Dialogues philosophiques (*Milinda pañha* — *Questions du roi Ménandre*).
20. Commentaires, particulièrement les grands commentaires d'Açvaghosa sur les *Jātaka* et sur le *Dhammapada*.
21. Chroniques historiques: *Dīpavamsa* (*Histoire de l'île*) et *Mahāvamsa* (*La grande histoire*).

Une grande littérature en sanskrit et en prākṛit possèdent aussi les jaina, adeptes de la religion fondée par Jina ou Mahavīra, contemporain du Bouddha. Leur canon consiste en 46 traités dont les plus importants sont les 12 anga et 12 upāṅga (membres et membres secondaires). Le canon consacré en principe aux questions de la religion, de l'ascétisme, de la vie monacale, contient aussi des hymnes, des légendes, des récits édifiants, des classifications diverses et d'autres textes plus ou moins hétérogènes.

En dehors du canon la littérature jainiste abonde en fables, contes, récits et en poèmes (*Purāna*) consacrés à la glorification des saints jainistes. Le célèbre poète Hemacandra (XII siècle) composa à ce sujet un grand poème *Biographies des 63 grands hommes*.

Ainsi on distingue dans la littérature des jaïna :

1. le Canon.
2. Légendes, contes, récits, fables.
3. Poèmes religieux.
4. Lyrique religieuse.

À la fin, il est à remarquer que les oeuvres littéraires plus anciennes, comme les textes védiques, le *Mahābhārata*, le canon bouddhique ou celui des jaïna sont les compositions mixtes produites par la fusion de plusieurs genres littéraires, et que c'est seulement depuis l'époque classique, dès les premiers siècle de notre ère, qu'une oeuvre de la littérature se confine, comme règle, dans un seul genre littéraire.

GENOLOGIA A HISTORYCZNOLITERACKIE KONKRETY

1. Ukazały się w ostatnich latach dwie interesujące prace o *Panu Tadeuszu* Mickiewicza¹, odczytujące go w aspekcie „wieloaspektowości gatunkowej“, wedle określenia Skwarczyńskiej. Ponieważ prace tego typu związane z *Panem Tadeuszem* mają już niemałą tradycję, warto zatrzymać się nad ich sensem genologicznym: nad problemem „wieloaspektowości gatunkowej“. Spójrzmy na „wieloaspektowość gatunkową“ i rodzajową *Mędrców* tegoż poety. Oto aspekty rodzajowe:

Liryka: podmiotowość, subiektywność określeń słownych, niewielki rozmiar, subiektywność ujęcia, uczuciowość. Epika: zobiektywizowanie zdarzeń i tematu, dostosowanie wyrazu do wypadków, zarys zaautonomizowanej rzeczywistości ponadindywidualnej, opowiadanie, pośredniość przedstawienia, przedmiotowość, narracyjność, fabularność, kategorie czasowe przeszłości. Dramat: podporządkowanie słów postaci odrębnej od autora (Chrystus), słowo przez nią wypowiedziane wprowadza przemiany zdarzeń i jest na to nastawione, przedstawienie zdarzeń w ich „dzianiu się“, dialog, ciąg zdarzeń psychologicznych powiązanych przez zdarzenia zewnętrzne, dążność do zastąpienia gestyką słów (zachowanie się mędrców w scenie dialogu)².

Żaden z tych aspektów rodzajowych nie dominuje, wszystkie są jednakowo ważne: liryczny sarkazm, epickie przetrwanie zdarzeń i dramatyczne ich ukazanie. Dorzucmy garść aspektów gatunkowych: pamflet, sarkastyczna satyra, widowisko pasyjne, liryk religijny, powiastka filozoficzna wierszowana w stylu antywolterowskim, dramacik psychologiczny, a ileż jeszcze elementów tragedii klasycznej! Pytanie: do jakiego rodzaju i gatunku należą *Mędrce*? Odpowiedź: do trzech rodzajów i nieco większej ilości gatunków. Zważywszy, że tego typu wywód da się wyprowadzić przy analizie większości utworów — teza: nie gatunki systematyzują utwory, lecz utwory są systematyką dla gatunków. Twierdzenie takie tkwi *implicite* w teorii, że gatunki literackie nigdy nie występują w postaci czystej. Skądinąd zaś wiadomo, że elementy zanieczyszczające przynależą

¹ S. Skwarczyńska, *Na marginesach „Pana Tadeusza“*, [w:] Mickiewiczowskie „Powinowactwa z wyboru“, Warszawa 1957, s. 603 i n.; K. Wyka, *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza“*, Warszawa 1955.

² Por. przegląd sądów w: M. Jasińska, S. Sawicki, *Przegląd polskich prac...*, „Zagadnienia rodzajów literackich“, t. I.

innym gatunkom bądź rodzajom, inaczej być nie może. Stąd: jeden utwór, a w nim co najmniej dwa gatunki. Jak tu mówić o systematyce?

2. Przyczyny nonsensu tkwią, jak zwykle, nie w materiale literackim, lecz w teoretycznych uogólnieniach. Tu: w tradycyjnej genologii. Genologii wywodzącej się z normatywnej poetyki klasycystycznej. Zrezygnowała ona, i słusznie, z teorii czystości gatunków. Pozostała przy szukaniu cech stałych, konstant gatunkowych. Jak dotąd. — niesłusznie. Oto niektóre logiczne nonsensy tych prób systematyki:

a. Systematyka typu „osobno rzeczy białe, osobno długie, osobno kędzierzawe“. To niewspółrzędność logiczna konstant gatunkowych: budowa stroficzna (sonet), krótkie opowiadanie z tezą społeczną (obrazek), krytyka humorystyczna (satyra) itp. Nietrudno zauważyć, że te konstanty w konkretnych utworach krzyżują się — stąd niemożliwość systematyki.

b. Zgodzono się na nieczystość gatunków. Równocześnie wiadomo, że zanieczyszczać mogą jedynie elementy przynależne innym gatunkom. W świetle prawa Dunsza Szkota wygląda to tak: jeśli dramat ma elementy niedramatyczne (liryczne np.), to nie jest ani dramatem, ani lirykiem, tylko czymś trzecim. Zarzutu można uniknąć tylko przez rezygnację z tezy o jedności dzieła, a to jest nie do pomyślenia. Oto drugi immanentny błąd tych prób systematyki. Źródłem nonsensów jest proste nieporozumienie. Przyjęto za konstanty rodzajowe i gatunkowe elementy bądź aspekty strukturalne tego typu co: akcja, metafora, idea, motyw, temat. A one są wspólne dla literatury pięknej jako całości i na ogół występują równocześnie. To nie może więc decydować o zagadnieniu rodzaju. Ba, nawet wyróżniki takich gatunków, jak poemat heroiczny, mit, baśń, poemat obyczajowy — wystąpiły zgodnie już w epopei homeryckiej, acz później dopiero rozwinęły się w postaci pseudoautonomicznej. Pseudoautonomicznej — bo zawsze w połączeniach z wyróżnikami innymi. Nie są to więc ani konstanty gatunkowe, ani aspekty gatunkowe. To po prostu elementy lub aspekty strukturalne, nie determinowane gatunkowo. Przeszłość mogła tego nie dostrzegać, bo nie miała dostatecznie ostrych narzędzi badawczych. Dziś to spostrzec można i trzeba.

3. Możliwości wyjścia można znaleźć jedynie na drodze spełnienia postulatów logiki — bez tego systematyka jest niemożliwa. Należałoby więc obrać jeden jednorodny element lub aspekt strukturalny i przeprowadzić systematykę w oparciu o jego warianty. Rzecz w tym, że prócz dwóch konstant ogólnoliterackich, człowieka i słowa, nie dających możliwości sensownej systematyki ze względu na zbyt wielką liczbę swych wariantów (w każdym dziele inny) — trudno znaleźć element dla literatury powszechnej. Posługiwanie się zaś elementami różnorodnymi sytuacji nie zmienia.

4. Jest jeszcze możliwość inna, do której można dojść drogą eliminacji. Jeśli nie elementy strukturalne (są międzygatunkowe), jeśli nie aspekty struktury (krzyżują się) — to może zasady układania aspektów i elementów. Wydaje się, że aczkolwiek te same elementy i aspekty konstruują epikę, lirykę i dramat — to w każdym z trzech rodzajów są grupowane na innej zasadzie. Otóż: nie charakter elementów i aspektów strukturalnych, lecz charakter spoiwa. To zagadnienie niewątpliwie istnieje — wydaje się jednak, że przy obecnym stanie narzędzi badawczych jest raczej dopiero wyczuwalne niż namacalne i precyzyjnie uchwytnie. Trzeba by np. wykazać, że dialog w dramacie jest zbudowany na innej zasadzie niż w liryce czy epice. Pewne próby w tym kierunku są czynione — amerykańska szkoła semantyczna, w Polsce prace Sławińskiej m. in. Próby wszelako — jak dotąd nie dość precyzyjne i przekonywające — przeprowadzane na zbyt szczupłych odcinkach materiałowych, by uprawniały do wysnucia konstant teoretycznych. Badania te ponadto idą w kierunku indywidualizacji utworów, w kierunku analitycznym — nic do tej pory nie wskazuje, by dostarczyły konstant syntetycznych, tak potrzebnych dla systematyki. Wieści inne nie dostały się w każdym razie na szersze forum naukowe w Polsce.

5. Należy wszakże rozpatrzeć i innego rodzaju próby systematyki genologicznej. Najradykalniejsze, tym samym najcenniejsze (bo zrywające z szablonami myślenia genologicznego narzucanymi przez tradycje), propozycje na gruncie polskim wysunęła Skwarczyńska³. Szuka ona konstant gatunkowych pozaliterackich: genezy (rodowodu) lub celu (funkcji), przy czym te aspekty dotyczą nie celu czy genezy elementów strukturalnych wewnątrz dzieła, lecz funkcji czy rodowodu dzieł jako struktur całościowych. Rzecz jasna, o sensownej systematyce mówić można jedynie pod kątem widzenia jednego z tych aspektów, nigdy obu równocześnie, gdyż mogą one występować w różnorakich wzajemnych połączeniach konkretnych. Skonkretyzowana propozycja Skwarczyńskiej rozróżnienia sześciu rodzajów literackich w aspekcie celów: utworzenia i bezpośredniego ukazania zdarzeń, pośredniego przedstawienia czegoś, wyrażenia uczuć, dokonania zmian w przekonaniach odbiorcy, osiągnięć praktyczno-życiowych oraz współdziałania z twórczym pozasłownym — nie wytrzymuje próby krytyki. Aspekty są logicznie niewspółrzedne: dokonanie przemian w przekonaniach odbiorcy może mieć na celu z powodzeniem osiągnięcia praktyczno-życiowe itp. Trzeba by więc ujednolicić płaszczyznę „celów”. Ale nasuwa się zastrzeżenie generalne. Czynniki pozaliterackie nie determinują w sposób konieczny określonego typu struktur artystycznych.

³ Por. zreferowanie poglądów Skwarczyńskiej z podaniem bibliografii w: M. Jasińska, S. Sawicki, *op. cit.*

W ślad za tym musielibyśmy dzielić zespoły o zbieżnej strukturze na rodzaje rozłączne. Tego typu systematyka, spełniając postulaty logiki, omijałaby postulaty estetyki literackiej. — a to nie wydaje się możliwe do przyjęcia w nauce o literaturze.

6. Nie do ominięcia jest także postulat wysuwany przez przeciwników systematyki genologicznej: teza określająca utwór literacki jako twór artystyczny niepowtarzalny. Teza to trudna do obalenia, słuszna zresztą — a konsekwencje ma ważne. Jeśli utwór jest jednością niepowtarzalną, to najważniejsze są w nim elementy jednorazowe, one decydują bowiem o jego istocie. Łączenie zaś utworów w gatunki może się odbywać jedynie na drodze wyszukiwania elementów zbieżnych, co nie tylko omija istotę dzieł, ale jest z nią wręcz sprzeczne. Systematyka musi być adekwatna w stosunku do istotnych cech materiału, jaki określa — inaczej traci sens i rodzi nieuchronne sprzeczności. Czyż należy z niej zrezygnować?

7. Nie. Istnieje sensowna, choć nie sprecyzowana dotąd teoretycznie próba, która wydaje się wskazywać na słuszną drogę poszukiwań. To przeoczona w gruncie rzeczy, a w każdym razie nie zrozumiana na terenie genologii teoretycznej propozycja Zgorzelskiego⁴. Została zrozumiana jako nieprecyzyjne poszukiwanie wskazówek teoretycznych dla badań praktycznych⁵. Rzecz ma się akurat odwrotnie. Szczupły, nieśmiały jej zarys wyrósł w oparciu o nader dokładne badania gatunku na bardzo długim odcinku czasu, bo od staropolskiego „padwanu“ po Niemcewiczowskie ballady. Uzupełniono to kolejną rozprawą o balladach Mickiewicza⁶. Warto też wspomnieć, że uczniowie Zgorzelskiego podjęli pod jego kierunkiem dalsze badania nad tym gatunkiem, częściowo już zrealizowane, a obejmujące materiał od Mickiewicza po r. 1920. Materiał wnioskodawczy więc olbrzymi, oparty o badanie gatunku na przestrzeni kilkuset lat jego nieprzerwanej ciągłości. Dla zarysowania wszakże teorii genologicznej Zgorzelskiego potrzebne jest szkicowe bodaj zarysowanie jego teorii dzieła literackiego. Oto dyskusyjna, szkicowa próba konstrukcji, oparta o lekturę dwóch wymienionych w przypisach prac Zgorzelskiego:

1. Dzieło literackie jest tworem o jedności dialektycznej. Tkwią w nim rozliczne aspekty strukturalne, układające się w postaci par aspektów sprzecznych, jak: dążność do realizmu splata się z fikcją, uzwyklenie z poetyzacją, ujęcie subiektywne z dążeniem do obiektywizacji, poznanie racjonalne z poznaniem emocjonal-

⁴ C. Zgorzelski, *Duma, poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 5 i n.

⁵ Por. Jasińska, Sawicki, *op. cit.*

⁶ C. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pam. Lit.“, 1948, s. 72 i n.

nym. Oraz — to szczególnie ważne — elementy tradycyjne z elementami nowatorskimi.

2. Kolejne epoki i prądy literackie, wprowadzając pewne postulaty filozoficzne, społeczne i estetyczne, decydują o różnicowaniu aspektów konstruujących dzieła w ich rozwoju historycznym.
3. Na każdym etapie rozwoju literatury istnieje ograniczony zasób aspektów i elementów strukturalnych. Aspekty decydują o doborze i układzie elementów strukturalnych. Układy te nie polegają na determinacji koniecznej: np. strukturalne ujęcie aspektów satyry może mieć postać dramatu, powieści, noweli, ballady. Wszakże zespół układów strukturalnych jest w każdej epoce ograniczony, skutkiem czego można je usystematyzować. Powstają więc pewne typy układów strukturalnych (lepiej: typy struktur), które w miarę postępu czasu ulegają ewolucji i przemianom. Te typy struktur Zgorzelski nazywa gatunkami (a więc inne, nowe pojęcie gatunku: nie teoretyczne, lecz historycznoliterackie).
4. Przemiany ewolucyjne następują pod wpływem postulatów filozoficznych, społecznych i estetycznych kolejno następujących po sobie epok i prądów, co pośrednio, ale w sposób konieczny wpływa na przemiany strukturalne gatunków.
5. Przemiany te odbywają się na drodze najszerzej pojętego przeciwstawiania się dążeń na danym etapie nowych tendencjom tradycyjnym. Na terenie struktury odbywa się to w drodze wymiany aspektów i elementów. Wymiany te wszakże następują powoli i śledzenie ewolucji gatunku przy zachowaniu przepisów chronologii nie nastręcza większych trudności.
6. Jeśli literami (a, b, c, d, e, f) oznaczmy pewne elementy i aspekty strukturalne, a znakiem (+) przechodzenie gatunku z epoki do epoki, uproszczony schemat ewolucji będzie wyglądał: $abc + abd + +abe + adf + def$. Zauważamy, że przy zachowaniu chronologii ciąg gatunkowy jest wyraźny. Natomiast zestawienie odległych etapów ewolucji wykazuje całkowitą odmienność zjawisk. To uniemożliwia ujęcie gatunku w definicję teoretyczną, gdyż brak jakiegokolwiek konstanty obejmującej cały ciąg ewolucyjny. Stąd płyną u Zgorzelskiego tezy: „Nie ma gatunku literackiego w sensie czegoś stałego, niezmiennego, co by się dało raz na zawsze określić. Jest to pojęcie dynamiczne, ulegające nieustannym zmianom [...] A jednak pojęcie gatunku nie jest fikcją, stanowi zjawisko wyraźnie wyodrębnione w życiu literackim i mimo wielu zmian wciąż zachowuje jednolitą ciągłość, której najwyraźniejszym symbolem jest powracanie do tej samej nazwy, choć w okresach

chronologicznie odległych od siebie może ona oznaczać prawie całkowicie różne pojęcia“.

8. Postulaty. a. Uznać gatunek literacki za twór niestały, nie dający się ująć w ramy systematyki teoretycznej, a badanie jego pozostawić historii literatury. Uznać gatunek za pojęcie historycznoliterackie. b. Teorii literatury pozostawić typologię układów strukturalnych — typologię poszczególnych etapów rozwoju gatunku.

Ireneusz Opacki

Lublin

I. PRZEGLĄDY

DRAGIŠA ŽIVKOVIĆ

Beograd

JUGOSŁOWIAŃSKA NAUKA O LITERATURZE OD 1945 R.

Dokonując przeglądu prac z zakresu jugosłowiańskiej nauki o literaturze z okresu od zakończenia drugiej wojny światowej do chwili obecnej, pragnęlibyśmy uniknąć tak oczywistego wspomnienia straszliwych materialnych i kulturalnych strat, jakich doznały narody Jugosławii w okresie nieprzyjacielskiej okupacji i narodowowyzwoleńczej walki. Pragniemy uniknąć powyższego zastrzeżenia nie dlatego, że fakty te są już powszechnie znane i że nasze dotychczasowe skromne osiągnięcia na polu nauki o literaturze niewątpliwie można i należy usprawiedliwić tym stanem rzeczy — nasze argumenty byłyby same przez się zrozumiałe, stereotypowe, wytarte, za mało sugestywne i nieprzekonywające. Wreszcie nie chcemy usprawiedliwiać się z jeszcze jednego powodu: niniejszy przegląd ukazuje się w polskim czasopiśmie, w kraju, który nie mniej niż Jugosławia odczuł spustoszenia wojenne, a który może się pochwalić większym jakościowo i ilościowo dorobkiem w obchodzącej nas dziedzinie, przeto powoływanie się na wojnę i jej następstwa byłoby pozbawione sensu i znaczenia. Nie; jeżeli nie chcemy odwoływać się do obiektywnych trudności wywołanych wojną, to czynimy tak z innych powodów: jesteśmy mianowicie przekonani, że nasze dotychczasowe rezultaty w zakresie nauki o literaturze nie są wiernym odbiciem możliwości i pragnień jugosłowiańskich uczonych i pisarzy i że nadchodzące lata przyniosą płodne i oryginalne przyczynki naszych pracowników naukowych i literackich do ogólnej nauki o literaturze i sztuce.

Przekonanie to opieramy na pewnych zjawiskach zaobserwowanych w minionym okresie, świadczących o intensywnym wrzeniu, o twórczych konfliktach intelektualnych, o procesie oczyszczania i krystalizowania pojęć i zapowiadających pewne podstawowe rozwiązania w dziedzinie nauki o literaturze, w ogólnej estetyce i w estetykach poszczególnych sztuk. O ile więc sprawdzą się nasze przewidywania, wtedy staną się zbędne wszelkie usprawiedliwienia łącznie z powoływaniem się na konsekwencje wojny, z czego zresztą rezygnujemy i obecnie — świadomości niedostatków naszej dotychczasowej pracy, z wiarą w pozytywny efekt naszych przyszłych prac. I chociaż jeden z naszych krytyków nieomal biadolił, jak to ciężko naszemu człowiekowi znajdującemu się w „labiryn-

cie“ zachodnio- i wschodnioeuropejskiej estetyki, jednocześnie zupełnie prawidłowo wskazał, że właśnie na naszym terenie konflikty te umożliwiają myśl dialektyczną i twórcze rozwiązania¹. Bowiem zbiegiem wielu okoliczności przed jugosłowiańskimi naukowcami stoi trudne, lecz w istocie rzeczy kuszące zadanie: właśnie w toku krytycznego przyswajania i rozpracowywania nowoczesnych osiągnięć naukowych stworzyć marksistowską naukę o literaturze, która byłaby nie eklektyczną mieszanką, ale jej dialektycznym przewyciężeniem. A takie zadanie z natury swego ciężaru gatunkowego zapowiada efektywność rozwiązań, o ile ludzie zajmujący się tymi problemami odpowiednio je rozumieją. Wydaje się nam, że jugosłowiańscy uczeni i pisarze zaczęli już działać w tym kierunku.

I.

Jest rzeczą zupełnie oczywistą, że w przełomowym okresie, jaki nastąpił w Jugosławii po wojnie, zagadnienia literatury najściślej powiązały się z problemami estetyki i filozofii. Konieczność zbudowania marksistowskiej estetyki wymagała niezwłocznie od ludzi zajmujących się problemami literatury i sztuki dostatecznego zapoznania szerokiej opinii publicznej z podstawowymi koncepcjami materialistycznej i marksistowskiej estetyki, a w związku z tym chodziło o to, aby twórczo przepracowując te koncepcje zapobiec powstaniu wąskiej, doktrynerskiej, wulgarno-socjologicznej i utylitarnej teorii literatury i sztuki, a jednocześnie uniknąć niebezpieczeństwa metafizycznych i idealistycznych poglądów estetycznych. W pierwszych powojennych latach zadanie zapoznawania opinii publicznej za pośrednictwem przekładów dawnych materialistycznych koncepcji sztuki i marksistowskiej myśli estetycznej współczesnej oraz niedalekiej przeszłości przejęło na siebie kilka wydawnictw, wśród których początkowo najaktywniej działało belgradzkie wydawnictwo Kultura. Następnie do wykonywania tej pracy przyłączyły się, zwłaszcza na odcinku przekładów z zachodnioeuropejskiej i nowszej literatury z zakresu estetyki, i inne wydawnictwa: Prosveta i Nolit w Belgradzie, Zora w Zagrzebiu, Državna založba Slovenije w Lublanie, Svjetlost w Sarajewie itd. W ten sposób do tej pory przełożono wiele ważnych dzieł europejskiej myśli estetycznej, teoretyczno-literackiej i literacko-krytycznej: Arystoteles — *Poetyka*, 1948, 1955; Platon — *Prawa*, 1956; E. Kant — *Krytyka czystego rozumu*, 1957; F. Schiller — *O naiwnej i sentymentalnej poezji*, fragm. 1956; Hegel — *Estetyka*, I 1952, II 1955; G. E. Lessing — *Hamburska dramaturgia*, 1950, *Laokoon*, 1954; J. W. Goethe — *Zmyślenie i rzeczy-*

¹ Sime Vučetić, *Put iz labirinta estetike i kritike*, „Izraz“, Sarajevo, II, nr 4, s. 353 (*Droga z labiryntu estetyki i krytyki*).

wistość, 1956; O poezji — Wybór angielskich esejów, 1956 (Wordsworth, Coleridge, Hazlitt, Shelley, Arnold, Byron, Ruskin, Macaulay, Carlyle); W. G. Bieliński — *Artykuły krytyczno-literackie*, 1948, *Twórczość Aleksandra Puszkina*, 1952; N. G. Czernyszewski — *Stosunek estetyczny sztuki do rzeczywistości* i artykuły krytyczno-literackie, 1950; N. A. Dobrołubow — *Artykuły krytyczno-literackie*; G. W. Plechanow — *Sztuka i ideowość*, zbiór artykułów, I, II, 1949; M. Gorki — *O literaturze*, zbiór artykułów, 1949; W. I. Lenin — *O literaturze*, 1949, II wyd. w druku; F. Mehring — *Legenda o Lessingu*, 1950; *Przyczynki do historii literatury*, wybory artykułów, I, II 1954, 1955; G. Lucács — *O realizmie*, 1947, *Problemy realizmu*, 1957, *Powieść historyczna*, 1958; D. Diderot — *O sztuce*, zbiór artykułów, 1954; H. Taine — *Studia i eseje*, 1954, *Filozofia sztuki*, 1955; Ch. Baudelaire — *Sztuka romantyczna*, 1954; Stendhal — *O sztuce i artystach*, 1957; T. Mann — *Twórcy i dzieła*, zbiór esejów, 1952; P. Valéry — *Eseje*, 1957; H. Lefebvre — *Wstęp do estetyki*, 1957; E. Souriau — *Stosunki między sztukami*, 1958; E. Faure — *Dzieje sztuki*, I—IV, 1956, 1957 itd.

W tym czasie jugosłowiańscy naukowcy i krytycy pokwitowali ukazanie się tych pozycji w naszym języku wieloma recenzjami, od krótkich notatek do obszernych, krytycznych studiów. Przede wszystkim należy wymienić nie dokończzone studium Anicy Savić-Rebac, profesora filologii klasycznej Uniwersytetu Belgradzkiego, poświęcone starożytnej estetyce², pomyślane jako obszerne dzieło, które by poddało analizie naukowo-krytycznej dorobek antycznej (greckiej i rzymskiej) estetyki od jej początków aż do Plotyna. Niestety, tragiczna śmierć przerwała twórczy trud uczonej o rzadko spotykanej erudycji i błyskotliwości myśli, tak że jej drukowana praca obejmuje zaledwie okres przedplatoński, samego Platona i ogólny pogląd na znaczenie dzieła Arystotelesa. We Wstępie do swego studium A. S. Rebac w związku z problemami starożytnej estetyki w sposób mistrzowski poruszyła i rozwiązała *a priori* pewne podstawowe zagadnienia ogólnej estetyki, opierając się na materialistyczno-dialektycznym pojmowaniu sztuki. Poza A. S. Rebac — Miloš Durić, prof. filozofii klasycznej Belgradzkiego Uniwersytetu, zajmuje się problemami najwcześniejszej helleńskiej koncepcji sztuki, a szczególnie studiami nad Homerem³.

Wśród rozpraw o późniejszych estetykach i krytykach literackich należy wymienić studium Vojislava Durića, prof. literatury powszechnej

² Anica Savić-Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*, Beograd 1955, ss. 203 (*Antyczna estetyka i nauka o literaturze*).

³ Miloš Durić, *Na izvorima umetničke lepote. Ogledi o Homeru*, Beograd 1957, ss. 242 (*Nad źródłami artystycznego piękna*).

Uniuersytetu Belgradzkiego, o *Laokoonie* Lessinga⁴, słoweńskiego uczonego Franca Koblara o *Hamburskiej dramaturgii*⁵, prof. Belgradzkiego Uniuersytetu Veljka Koraća o Diderocie⁶, szereg artykułów i rozpraw o Heglu różnych autorów⁷, studium Borisa Ziherla, prof. Lublańskiego Uniuersytetu, o W. G. Bielińskim⁸, jak wreszcie liczne artykuły zamieszczone w naukowych i literackich czasopismach o N. G. Czernyszewskim, H. Tainie, G. W. Plechanowie, F. Mehringu, F. Nietzschem, H. Lefebvrze, M. Rafaelu, A. I. Richardsie oraz o poglądach estetycznych dawnych i współczesnych pisarzy, jak np. Baudelaire'a, Kafki, Prousta, Sartre'a, Malraux, Camusa i szeregu filozofów egzystencjalistycznego kierunku (Heidegger, Jaspers i in.)⁹.

⁴ Vojislav Durić, *O problemima „Laokoona“*. Predgovor prevodu „Laokoona“, Beograd 1954, s. 3—60. Por. Milan Damnjanić, *O granicama umetnosti* (*O granicach sztuki*), „Književnost“, Beograd 1955, nr 1—2; Dragan Jeremić, *Lesingov „Laokoon“* („Laokoon“ Lessinga), „Književne novine“, Beograd 14 X 1954.

⁵ Dr. France Koblar, *Lessing in „Hamburška dramaturgija“*, uvod u prevod *Hamburške dramaturgije* na slovenački (*Lessing a „Hamburska dramaturgia“*, wstęp do przekładu *Hamburskiej dramaturgii* na język słoweński), Ljubljana 1956.

⁶ Veljko Korać, *Filozof i estetičar Denis Diderot*, predgovor zborniku prevedenih članaka pod naslovom *O umetnosti* (*Denis Diderot jako filozof i estetyk*, przedmowa do zbioru artykułów pt. *O sztuce*), Beograd 1954, s. V—XXXIX.

⁷ Dušan Nedeljković, *Značaj Hegelove estetike*, predgovor prevodu *Hegelove Estetike I* (*Znaczenie estetyki Hegla*), Beograd 1952, s. 9—26; Grga Gamulin *Uz jedan problem Hegelove estetike* (*Nad jednym z problemów estetyki Hegla*), „Pogledi“, Zagreb 1953 nr 7; Ivan Foht, *Hegelov pojam o umetnosti i postromantična umetnost* (*Hegłowska koncepcja sztuki a postromantyczna sztuka*), „Pregled“, Sarajevo 1955 nr 6.

⁸ Boris Ziherl, V. G. Bielinski, „Književnost“, Beograd 1951 nr 3 i 4.

⁹ Zoran Gavrilović, *Ipolit Ten*, predgovor *Tainovim Studijama i esejima* (*Hipolit Taine*, przedmowa do *Studiów i esejów H. Taine'a*), Beograd 1954, s. V—XV; Zdenko Škreb, *Mehring: „Legenda o Lezsingu“*, „Pogledi“, Zagreb 1952 nr 2; Danko Grlić, *Nietzsche kao umjetnik i kao estetičar* (*Nietzsche jako artysta i estetyk*), „Izraz“, Sarajevo 1958 nr 4; Midhat Begić, *Lefebvrov nacrt marksističke estetike* (*Szkic estetyki marksistowskiej Lefebvra*), „Pregled“, Sarajevo 1955 nr 2; Ivo Vidan, *Pozitivistička estetika I. A. Richardsa*, „Pogledi“, Zagreb 1953 nr 11; Ivan Foht, *Marksistička estetika Mara Raphaela*, „Izraz“, 1957 nr 9; Midhat Begić, *Nad Bodlerovim ponorom danas, Kafka medju nama* (*Nad otchłanią Baudelaire'a dzisiaj, Kafka między nami*), „Raskršća“, Sarajevo 1957, s. 133—170, 213—228 (upoređi i prevod Andersa Günthera, *Kafka — pro et contra*, Sarajevo 1955); tenże, *Sartrove književne ideje uz posleratne spise Hajdegera ili sloboda izo: rešetaka* (*Literackie idee Sartre'a wobec powojennych pism Heideggera czyli wolność zza krat*), „Pregled“, 1956 nr 9; Antun Polanščak, *Genetička estetika Marcela Prousta*, „Rad JA“, t. 308, Zagreb 1955, s. 193—208; Grga Gamulin, *Recenzija s komentarom uz teoriju umjetnosti A. Malroa* (*Recenzja z komentarzem na temat teorii sztuki A. Malraux*), „Savremenik“, Beograd 1956 nr 9; Dragan Jeremić, *Filozofija A. Kamija* (*Filozofia A. Camusa*), „Savremenik“, Beograd 1956 nr 4 itd.

Moglibyśmy powiedzieć, że wszystkie wymienione przekłady, recenzje, artykuły i studia cechuje wspólna tendencja: autorzy zmierzają do uchwycenia z dorobku przeszłości czy z współczesnej myśli estetycznej założeń, które mogłyby służyć za przesłanki przy konstruowaniu estetyki marksistowskiej. W związku z tym za najwybitniejsze trzeba uznać te prace, w których jugosłowiańscy teoretycy usiłują uchronić dotychczasową marksistowską teorię sztuki od infiltracji różnych idealistycznych i metafizycznych wpływów, z drugiej zaś strony zmierzają w kierunku nowoczesnego i współczesnego pojmowania sztuki, szczególnie w oparciu o nowe zjawiska w sztuce, oznaczające coraz głębszą zmianę w dotychczasowym pojmowaniu sensu i celu sztuki i poezji. W tym względzie ważką rolę spełnia nowe i głębokie spojrzenie na kantowską i heglowską estetykę, na prace z tej dziedziny Marksa, Engelsa i Lenina, a szczególnie na wcześniejsze prace Marksa (*Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*), Lucácsa, Lefebvra itd.

Niezwykle doniosła dla tych problemów była polemika, jaka wywiązała się w ostatnich latach między dwoma słoweńskimi krytykami literackimi — Josipem Vidmarem, prezesem Słoweńskiej Akademii Nauk i Sztuk, a Borisem Ziherlem, jednym z najwybitniejszych marksistowskich teoretyków sztuki, prof. Uniwersytetu Lublańskiego. Punktem wyjściowym polemiki stały się notatki z *dziennika* J. Vidmara¹⁰, na które Ziherl odpowiedział gruntownym studium pt. *Sztuka a ideowość*¹¹. Polemika ogarnęła szeroki krąg dyskutantów¹², a jej pozytywne rezultaty ukazały bezsporne kwalifikacje teoretyków i szanse osiągnięcia przez nich ważkich elementów przy konstruowaniu marksistowskiej estetyki. Vidmar, zaprzeczając wieloma zastrzeżeniami absolutnemu znaczeniu artystycznego poglądu na świat w dziedzinie twórczości, podkreślał apriorystyczną indywidualność poety jako rozstrzygający czynnik w procesie tworzenia i subiektywny, spowiedny charakter jego twórczości, podczas gdy Ziherl, przyznając względne znaczenie wszystkich tych momentów, akcentował społeczne uwarunkowanie twórczości artysty i decydującą rolę jego poglądu na świat, uzasadniając swoją estetyczną koncepcję „żywą dia-

¹⁰ „Naša sodobnost“, Ljubljana 1956 nr 4; „Delo“, Beograd 1956 nr 5.

¹¹ „Naša sodobnost“, 1956 nr 6—11; „Savremenik“, 1957 nr 7—12, i oddzielnie.

¹² Dragan Jeremić, *Lenjin ili Eliot (Lenin czy Eliot)*, „Savremenik“, 1956 nr 6; Mih. Livsić, „Savremenik“, 1958 nr 1 i 2 (przełożono z jęz. rosyjskiego z czasopisma „Novyj mir“); J. Vidmar, *Nesporazumi oko idejnosti (Nieporozumienia wokół ideologii)*, „Naša sodobnost“, 1957 nr 6, 8—9, i „Delo“, 1957 nr 7; B. Ziherl, *Nesporazumi i razmimoilaženja (Nieporozumienia i różnice)*, „Savremenik“, 1957 nr 9; J. Vidmar, *Estetički nesporazumi (Nieporozumienia estetyczne)*, „Naša sodobnost“, 1957 nr 10, 11 i 12, i „Delo“, 1957 nr 12, 1958 nr 1; B. Ziherl, *Još jednom o nesporazumima i razmimoilaženjima (Jeszcze raz o nieporozumieniach i różnicach)*, „Savremenik“, 1958 nr 2 i 3.

lektyką jedności przeciwieństw zachodzących między głębią człowieka a jego powierzchowną świadomością, ich ustawicznym przenikaniem“. Należy stwierdzić, że Ziherl w tej polemice wykazał dużą elastyczność w traktowaniu sztuki jako specyficznej, ludzkiej aktywności duchowej i w wielu punktach znalazł wspólny język ze swym antagonistą. Jednakże Ziherl nie mógł zgodzić się ze skrajnymi tezami Vidmara, absolutyzującymi twórczość artystyczną i zbliżającymi czy wręcz identyfikującymi jego poglądy ze stanowiskiem Freuda, Junga, Camusa, Malraux, których Ziherl uważa za przedstawicieli „oporu drobnomieszczańskiego anarchizmu przeciw każdej, w tym i socjalistycznej ideologii“. Polemiści poruszyli również pewne zagadnienia z zakresu psychologii procesu twórczego (myśl, podświadomość, odczucie, wyobraźnia, fantastyka) oraz artystycznej formy i wypowiedzenia (metaforystyka i symbolika).

Tak więc w toku dyskusji poruszono i częściowo postawiono szereg zagadnień z dziedziny estetyki.

Problemami estetyki zajmuje się również młodszy wiekiem od Vidmara i Ziherla belgradzki publicysta i uczony Dragan Jeremić, który w kilku interesujących esejach, studiach i artykułach, pisanych z talentem i znawstwem przedmiotu, podał do dyskusji i próbował rozwiązać kilka ważnych zagadnień¹³. Stwierdzając, iż nie tylko jest możliwe zbudowanie marksistowskiej estetyki, ale że dysponujemy już pewnymi podstawami, Jeremić zajął się następującymi zagadnieniami: piękna jako przedmiotu estetyki, uważając, że przedmiot estetyki jest daleko rozleglejszy; artystycznej prawdy jako *contradictio in adiecto*, ponieważ w ocenie artystycznej prawdy zawiera się i intersubiektywny moment — dzieło sztuki jest obiektem publicznej kontemplacji i konsumpcji; deformacji w sztuce, a w związku z tym nieskończoności dzieła literackiego w sensie nowej przesłanki estetycznej; kryterium oceny wartości dzieła artystycznego, estetycznego odczucia jako najgłębszego odkrywania świata; związku sztuki z polityką; zła jako siły motorycznej sztuki itd.

Również znaczny oddźwięk i zainteresowanie wywołał przed kilku laty esej o schemacie jako specyficznej organizacji materii Petra Šegedina, zagrzebskiego literata i krytyka¹⁴. Šegedin traktuje dzieło literackie jako schemat, to znaczy specyficzną organizację materii, którą można uważać za obiekt, tj. byt obiektywny, i za przedmiot, tj. fakt ludzkiego przeżycia. Ten względnie samodzielny obiekt-przedmiot nie

¹³ *Estetički agnosticizam i marksistička estetika (Agnostycyzm estetyczny i estetyka marksistowska)*, „Savremenik“, 1956 nr 3; *Estetički fragmenti (I—III) (Fragmenty estetyczne)*, „Savremenik“, 1957 nr 3 i 6, 1958 nr 3.

¹⁴ *Esej o obliku i sadržaju (Esej o formie i treści)*, „Rad JA“, t. 301, Zagreb 1954.

może oddzielić się od ludzkiego przeżywania. Ostateczny cel swych dociekań autor upatruje w ukazaniu procesu transformacji obiektywnych elementów (treści) w kształt artystycznego schematu. Zatem dzieło artystyczne pojmuje się jako j e d n o ś ć schematu i artystycznej transformacji materii, któremu człowiek w trakcie swej konkretyzacji nadaje sens (znaczenie) w zależności od swej społecznej świadomości. Šegedin formułuje ostatecznie swoje rozważania w dziesięciu punktach (najważniejsze — piąty, szósty, siódmy i ósmy).

Pojmowanie przez Šegedina schematu jako przedmiotu ludzkiego przeżycia zbiega się z rozumowaniem Jeremića o intersubiektywnym charakterze artystycznego przeżycia; te stanowiska zbliżają się do nowych założeń estetycznych, wedle których estetyczny fenomen ma dwa komponenty: ontologiczny i socjologiczno-gnoseologiczny¹⁵.

Do estetyki przynależą także prace z zakresu psychologii dzieła artystycznego i twórczości artystycznej Antona Trstenjaka, prof. Lublańskiego Uniwersytetu¹⁶. Jak wszystkie psychologiczne teorie w estetyce i teoria Trstenjaka wychodzi od przeżycia estetycznego. Biorąc pod uwagę czynniki biologiczne, socjologiczne i historyczne, Trstenjak analizuje psychologiczną strukturę i estetyczną specyfikę twórczości artystycznej. Wychodząc z takiego założenia uważa on inspirację za intuitywną siłę dostrzegającą ideę, a wyobrażnię za siłę kształtującą, która opanowuje konkretne fakty i nadaje im symboliczną wartość. Opierając się niewątpliwie na psychologii dyferencjalnej V. Sterna i na interpretacji Müllera-Freienfelsa o ilościowych różnicach zachodzących między intuicją i wyobrażnią artysty a przeciętnych jednostek, autor dochodzi do wniosku, iż intuicja artystyczna posiada układ wektora z nieświadomą tendencją w kierunku końcowego celu, ale z uświadomionym dążeniem do wyrazistości. Przeto „inwencję — powiada — trzeba pojmować w sposób dynamiczny, a nie statyczny“. Co do estetycznej strony twórczości artystycznej, wychodzi ona poza obręb biologicznych potrzeb i praktycznego interesu i bardziej zbliża się do gry niż pracy. Odczucia estetyczne są pewnego rodzaju „zabawą biologiczną“, czystą grą.

Podczas gdy Trstenjak buduje swoje założenia w oparciu o pewne tezy kantowskiej estetyki, niedawno zmarły Marijan Tkalčić, prof. Za-

¹⁵ *Uporedi Sartre-ovo definisanje umetničkog dela kao apela (Porównanie sartrowskiej definicji dzieła artystycznego jako apelu) — Qu'est-ce que la littérature?*, [w:] *Situations*, II, Paris 1948.

¹⁶ Anton Trstenjak, *Psihologija dela (Psychologia dzieła)*, Ljubljana 1952; *Psihologija umetniškega ustvarjanja (Psychologia twórczości artystycznej)*, „SAZU“, Ljubljana 1953, s. 141; *Farbenkontrast und Farbenkonstanz*, „Contributi del Lab. di psicol.“, Milano 1950; *Le rôle cognitif des émotions*, „Actes du 11^{ème} Congrès international de Philosophie“, vol. 2, Bruxelles 1953.

grzebskiego Uniwersytetu, ostro przeciwstawiał się w swoich teoretyczno-estetycznych pracach¹⁷ wszelkim odmianom mieszczańskiej formalistycznej, naturalistycznej, egzystencjalistycznej i fenomenologicznej estetyki. Podobne stanowisko zajmuje Rudi Supek, również prof. Zagrzebskiego Uniwersytetu, który opublikował dwa godne uwagi studia: o psychologii mieszczańskiej liryki i o egzystencjalizmie¹⁸. Rozpatrując romantyzm, symbolizm, nadrealizm i egzystencjalizm w ich społeczno-historycznym uwarunkowaniu, Supek usiłuje ominąć zarówno pragmatyczną normatywność wulgarnie pojmowanego materializmu historycznego, jak i relatywizmu fenomenologicznej metody, osłaniający się krytyczno-naukową metodą, której nadaje nazwę funkcjonalno-genetycznej lub funkcjonalno-historycznej. Dając definicję tych kierunków w sztuce mieszczańskiej z aspektu historyczno-ideologicznego, psychologicznego i estetycznego, czyli funkcjonalno-psychologicznego (stosunek twórczej wyobraźni wobec rzeczywistości), Supek dochodzi do konkluzji, iż „romantyzm oznacza zwycięstwo mieszczańskiego humanizmu w jego aktywnej i indywidualnej postawie z utopijną i idealistyczną wiarą w pojednanie sprzecznego, jednostkowego i społecznego istnienia człowieka wewnątrz jego indywidualnej świadomości“, symbolizm wyraża potrzebę ucieczki, podźwignięcia się z mieszczańskiej rzeczywistości za pomocą snu, spirytualizmu, samotniczego i indywidualnego buntu, zaś nadrealizm oznacza „dalszy etap w świadomości mieszczańskiego indywidualisty natężania społecznych przeciwieństw i dalszy krok w buncie przeciwko tym przeciwieństwom w oparciu o irracjonalne środki wypowiedzi“. Zgodnie z takim poglądem Supek widzi i w egzystencjalizmie „te tendencje filozofii mieszczańskiej, które były widoczne już w nietzscheanizmie, bergsonizmie, fenomenologizmie, fikcjonalizmie, konwencjonalizmie, relatywizmie itd., które w przeciwieństwie do naukowego i ściśle deterministycznego poglądu na naturę i życie społeczne przypisują decydującą rolę czynnikom irracjonalnym, metafizycznym i subiektywnym“. Jednakże oceniając krytycznie dekadencje kierunki panujące w sztuce mieszczańskiej autor zwraca uwagę na ich znaczenie w zakresie ideowo-afektywnego

¹⁷ *Egzistencjalizam* (Kierkegaard, Heidegger, Sartre), „Zbornik radova Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet“, t. I, Zagreb 1951, *Oblik i sadržaj* (Forma i treść), *Problem i osnovna rješenja u novijoj idealističkoj estetici* — uvodno poglavlje u raspravu *Umjetnost i stvarnost* (Problem i podstawowe rozwiązania w nowej estetyce idealistycznej — rozdział wprowadzający w rozprawie *Sztuka i rzeczywistość*), Zagreb 1952, s. 52; posłowie przekładu *Krytyki czystego rozumu* Kanta, Zagreb 1957.

¹⁸ *Psihologija građanske lirike* (Psychologia liryki mieszczańskiej), Zagreb 1952, s. 238; *Egzistencjalizam i dekadencija* (Egzistencjalizm i dekadencja), Zagreb 1952, ss. 182.

rozszerzania artystycznych przeżyć oraz wewnętrzny dynamizm nowych środków wyrazu.

W ogólności o egzystencjalizmie wiele się mówi i pisze, m. in. w jugosłowiańskich dyskusjach o sztuce i filozofii w okresie ostatnich lat. Poza Tkalcicem i Supekiem pisali o egzystencjalizmie Boris Zihlerl, niedawno zmarły krytyk sarajewski Voja Rehar, zagrzebski uczony Vanja Sutlić, Dragan Jeremić, Dušan Nedeljković i inni¹⁹. Jedni upatrują w egzystencjalizmie jedynie „krańcowy wyraz subiektywnego idealizmu“ (B. Zihlerl) i „świadomość rzeczywistej mieszczańskiej bezradności wobec prawdziwych zadań historycznych“ (V. Sutlić), drudzy, godząc się częściowo z taką socjologiczno-historyczną charakterystyką egzystencjalizmu, podkreślają jego twórcze pojmowanie sztuki jako wyzwolicielki człowieka i jako apel zaangażowanego artysty do świadomości współczesnych mu ludzi (D. Jeremić o Camusie i Sartrze), wreszcie inni próbują pokazać Sartre'a jako filozofa społecznej determinacji i socjalistycznych intencji (V. Rehar).

Z powyższego widzimy, że na terenie jugosłowiańskiej estetyki trwa ostra polemika i żywa dyskusja. Oczywiście w literackiej publicystyce dyskusje te przybierają często żarliwy ton, a dyskutujący zajmują niekiedy bardzo skrajne stanowiska. Doszło do tego w Belgradzie w polemice między dwoma czasopismami literackimi: „Savremenikom“, który reprezentuje realistyczną metodę literacką, a „Delem“, organem młodych pisarzy, uważających, iż rewolucyjna epoka, w której żyjemy, musi szukać nowych form i środków wypowiedzi. Te dwa czasopisma prowadziły zaciekle polemiki na temat literatury i sztuki, które dały w efekcie wiele niezwykle płodnych wyników. Sprecyzowano pewne podstawowe problemy i odrzucono dogmatyczne stanowisko w literaturze, co doprowadziło nieomal do zgodnej negacji naturalistycznej czy programowo-realistycznej metody w sztuce oraz do przyjęcia tezy o realizmie pojmowanym jako metodyczne działanie w sztuce, jako autentyczne

¹⁹ Boris Zihlerl, *Egzistencijalizam i njegovi društveni koreni* (Egzystencjalizm i jego społeczne korzenie), „Nova misao“, Beograd 1953 nr 3; „Naša sodobnost“, Ljubljana 1953 nr 1, 2, 3; V. Rehar, B. Zihlerl, *Egzistencijalizam i njegovi društveni koreni*, ibid. nr 6; B. Zihlerl, *Još jednom o egzistencijalizmu* (Jeszcze raz o egzystencjalizmie), ibid. nr 6; Ivan Ficht, *Egzistencijalizam kao filozofija i kao umjetnost* (Egzystencjalizm jako filozofia i sztuka), „7 dana“, 30 XII 1954; Vanja Sutlić, *Kierkegaard — Nietzsche — Jaspers*, „Pogledi“, Zagreb 1953 nr 9—10; *Egzistencijalna filozofija Martina Heideggera* (Egzystencjalistyczna filozofia Martina Heideggera), „Republika“, Zagreb 1950 nr 10; Dragan Jeremić, *Filozofija A. Kamija* (Filozofia A. Camusa), „Savremenik“, 1956 nr 4; Dušan Nedeljković, *Misao danas* (Myśl dzisiaj — recenzje ze studiów nowoczesnych filozofów i estetyków w niedzielnym dodatku do „Polityki“ w ciągu 1957 i 1958 r.); Sreten Marić, *Metafizički roman* (Powieść metafizyczna — o Sartrze), „Delo“, 1958 nr 2 itd.

odzwierciedlenie życia w jego pełni, co umożliwia zupełną swobodę twórcy w jego przeżywaniu. Niedawno opublikowana ankieta o nowocześnieści, rozpisana w ub. roku przez sarajewskie czasopismo krytyczno-literackie „Izraz“, w której wzięło udział wielu wybitnych pisarzy i krytyków sztuki z kraju i zagranicy²⁰, wykazała, mimo rozbieżności w pojmowaniu i ocenie problemów roztrząsanych pod różnymi aspektami (społecznym, historycznym, psychologicznym, estetycznym, formalnym itd.), zgodność w kilku ogólnych kwestiach. A mianowicie, że nowoczesne jest to, co odpowiada współczesnemu życiu i współczesnym pojęciom, co odkrywa w sposób nowy dogłębnie rozumianą terażniejszość i intuicyjnie przeczuwaną przyszłość, co wreszcie stwarza intymną więź między poetą i epoką, w której żyje.

W związku z tym coraz bardziej utrwała się przekonanie, iż w Jugosławii nie ma jakiegoś panującego kierunku w literaturze czy w sztuce, ale każdy artysta odkrywa twórczo i wyraża to, co swobodnie przeżywa jako rytm i treść aktualnego życia. Teoria literatury i sztuki niezwykle uważnie śledzi rozwój współczesnej jugosłowiańskiej literatury i sztuki oraz troszczy się o skryształowanie nowego i współczesnego marksistowskiego pojmowania sztuki, które po prawdzie nie zostało sformułowane w systematycznej teorii estetyki, lecz daleko pewniej wyłożone raczej w negatywnych poglądach: co nie jest i nie może być marksistowską teorią sztuki, niż w pozytywnych kategoriach: to wydaje się być systemem marksistowskiej estetyki. Wierzimy, że na zrębie dotychczasowych badań dopracujemy się w najbliższych latach i w tej dziedzinie pewnych syntez i systematyki.

II.

O ile naukowcy i sami twórcy poświęcali wiele uwagi problemom ogólnej estetyki zarówno w fachowej i naukowej literaturze, jak i, a może w jeszcze większym stopniu, w publicystyce, na łamach czasopism literackich, a nawet codziennej prasy, o tyle problemy nauki o literaturze, zagadnienia metodologii i jej specyfiki stały się przede wszystkim domeną naukowców, jakkolwiek ostatnio także pewni krytycy literaccy oraz publicyści poświęcają tym sprawom coraz większą uwagę. Niemniej opracowanie tych problemów rozpoczęło się w Jugosławii z pewnym opóźnieniem.

²⁰ *Šta je moderno i gdje ga vidite? (Czym jest nowoczesność i gdzie ją spotykacie?)*, „Izraz“, Sarajevo 1957 nr 3—10, Uczestnicy: Jean Cassou, Elio Vittorini, Giuseppe Petronio, Henri Lefebvre i Pavle Stefanović, Dragan Jeremić, Šime Vučetić, Jovan Hristić, Vlatko Pavletić, Karlo Ostojić, Ivan Foht, Oskar Davičo, Dragiša Živković, Isidora Sekulić, Boris Zihherl, Midhat Begić i inni.

Przyczyny są oczywiste: zaraz po wyzwoleniu w jugosłowiańskiej nauce o literaturze panowała przez kilka lat metoda socjologicznego pojmowania literatury, wedle której literaturę rozumiano jako odzwierciedlenie politycznych i społecznych warunków, a całe bogactwo literackiego dzieła sprowadzano do ilustracji tych czy innych idei, schematycznie interpretowanej postępowości czy reakcyjności jego twórcy. Pozytywistyczną metodę badań literackich, która dominowała w jugosłowiańskiej nauce o literaturze aż do II wojny światowej, reprezentowaną przez tak wybitnego uczonego, jak Pavle Popović, prof. Uniwersytetu Belgradzkiego, i wielu innych (Antun Barac w Chorwacji, Francet Kidrič w Słowenii i in.), nietrudno było w nowych warunkach zmodyfikować w historyczno-socjologiczną metodę badań na podłożu historycznego i dialektycznego materializmu. Jeżeli mamy przy tym na uwadze, iż marksistowska dialektyka po większej części w nieprawnych rękach pozytywistycznych uczonych sprymityzowała się do tego stopnia, że stała się szablonowym metodologicznym narzędziem ludzi nie znających ani podstaw historycznego i dialektycznego materializmu, ani marksistowskiej estetyki, którzy ponadto walnie przyczynili się do przekształcenia dialektyczno-historycznej metody w wulgarne socjologizowanie, wtedy nie dziwi reakcja na taki stan rzeczy w końcu ub. dziesięciolecia, w efekcie której powstało znaczne zainteresowanie dla nowych postulatów metodologicznych, które łączyłyby w sobie prawdziwe historyczno-dialektyczne pojmowanie literatury z nowoczesnymi i bardziej adekwatnymi metodami badań literatury.

W związku z tym w ostatnim czasie bardzo żywo dyskutuje się w Jugosławii o nowych koncepcjach metodologicznych w nauce o literaturze i próbuje się wzbogacić i dalej rozwinąć marksistowską metodę historyczną za pomocą stylistycznej i strukturalistycznej krytyki. Na tym polu wykazuje szczególną ruchliwość bardzo aktywna grupa zagrzebskich uczonych z tamtejszego Wydziału Filozoficznego, która spośród germanistów, sławistów i jugoslawistów wyłoniła solidny kolektyw naukowy, pracujący nad problemami teorii i historii literatury. W rezultacie tych zamierzeń i wysiłków powstało kwartalne czasopismo naukowe „Umjetnost riječi“, wychodzące od 1957 r., które przede wszystkim zajmuje się stylistyczną krytyką (interpretacja dzieł literackich) i teoretycznymi pracami z dziedziny stylistyki na wzór almanachu „Pogledi 55“ (Zagrzeb 1955), który ukazał się jakby w charakterze zapowiedzi obecnie istniejącego czasopisma. „Pogledi 55“ zawierają ważne przyczynki do problemu nauko-wo-literackiej metodologii. Grupa ta ponadto przygotowuje od dwóch lat obszernie kompendium z teorii literatury (mamy nadzieję, że ukaże się w tym roku) pod kierunkiem germanisty prof. Zdenka Škreba i jugoslawisty prof. Frana Petréa.

Wreszcie Jugosłowiańska Akademia Nauki i Sztuki w Zagrzebiu wznowiła w 1954 r. nową edycję „Prac Wydziału Współczesnej Literatury“; dotąd ukazały się cztery tomy (t. 301, 308, 310 i 313), w których poza rozprawami historycznoliterackimi coraz częściej pojawiają się prace z dziedziny estetyki, stylistyki i wersyfikacji. Również w Lublanie wykazuje się znaczne zainteresowanie dla problematyki metodologicznej; organ Towarzystwa Sławistów Słowenii „Slavistična revija“, założony w 1948 r., poświęca coraz większą uwagę tym zagadnieniom, a Anton Ocvirk, lublański prof. literatury porównawczej, już od kilku lat pracuje nad podstawami nowej słoweńskiej i jugosłowiańskiej literacko-naukowej metodologii. W Belgradzie w 1954 r. wznowiono wydawanie naukowego półrocznika „Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor“, czasopisma dobrze znanego w środowisku naukowym, założonego w 1921 r. przez Pavla Popovića; obecnie redagują je prof. prof. Nikola Banašević, Dragoljub Pavlović i Vido Latković. Czasopismo to, kontynuujące z powodzeniem tradycje badań historycznoliterackich, do tej pory nie wykazało zainteresowania problemami metodologii czy teorii literatury, chociaż wśród pracowników belgradzkiego Wydziału Filozoficznego można stwierdzić objawy takiego zainteresowania; na pierwszym miejscu należy wymienić sławistę prof. Kirila Taranovskiego, który od blisko dwudziestu lat zajmuje się twórczo problemami słowiańskiej i serbochorwackiej wersyfikacji.

Organ sarajewskiej Katedry Jugosłowiańskiej Literatury i Serbochorwackiego Języka „Pitanja književnosti i jezika“, założony w 1954 r. pod redakcją prof. Salka Nazečića, Jovana Vukovića i Boška Novakovića, poświęca również wiele uwagi zagadnieniom historycznoliterackim, a „Izraz“, czasopismo krytyki literackiej i artystycznej, pod red. prof. prof. Midhata Begića i Boška Novakovića, coraz więcej interesuje się estetyczną i strukturalistyczną krytyką.

W Nowym Sadzie wychodzi od 1954 roku „Zbornik Matice srpske za književnost i jezik“ pod red. prof. Wydziału Filozoficznego Mladena Leskovca, publikujący głównie prace z zakresu historii literatury. Skoplję i Zadar, gdzie także są czynne Wydziały Filozoficzne, nie posiadają jeszcze odpowiednich organów naukowych. Na koniec trzeba dodać, iż czasopisma poświęcone kulturze literackiego języka, jak: „Naš jezik“ w Belgradzie, „Jezik“ w Zagrzebiu i „Jezik in slovstvo“ w Lublanie, zajmują się coraz częściej strukturalistyczną krytyką.

Problem metodologii badań literackich poruszył obszernie po raz pierwszy w 1951 r. Anton Ocvirk w studium *Novi pogledi na pesnički stil* (*Nowe poglądy na styl poetycki*)²¹. Ocvirk już przed wojną zajmował się

²¹ „Novi svet“, Ljubljana 1951 nr 1—4, s. 1—14, 127—136, 221—231, 319—339.

problemami naukowej metodologii badań literackich²²; w swoim powojennym studium, zamierzonym jako część większej rozprawy o stylistyce, autor dał na wstępie krytyczno-informujący przegląd głównych teorii stylistycznych w nauce europejskiej, natomiast w drugiej części studium przedstawił swoje stanowisko w przedmiocie stylistycznych badań literackich. Ocvirk dzieli wszystkie teorie stylistyczne na dwie grupy: abstrakcyjno-typologiczne i przedmiotowe. Do grupy abstrakcyjnych teorii o stylu zalicza Schillerowski podział na naiwną i sentymentalną poezję, Nietzscheańską koncepcję apolińskiej i dionizyjskiej twórczości, a następnie teorie E. Utitza, W. Diltheya, H. Nohla, O. Walzela; do grupy typologicznej teorii J. Volkelta, Müllera-Freienfelsa, H. Wölfflina, F. Stricha, W. Schneidera, J. Petersena. Do zwolenników teorii zajmujących się rzeczywistości-przedmiotową interpretacją sztuki słowa należą według Ocvirka: B. Croce, E. Ermatinger, L. Spitzer, K. Vossler, F. Kainz, Ch. Bally i rosyjscy formalisci.

Krytykując w zasadzie wszystkie abstrakcyjne i typologiczne teorie o stylu jako zbyt ogólnikowe, aby można je było twórczo stosować przy głębokiej i konkretnej analizie poszczególnych dzieł literackich, Ocvirk stwierdza, iż przedmiotowe teorie stylu, szczególnie rosyjska szkoła formalistyczna, są o wiele przydatniejsze w dyskusji i przy analizie dzieła literackiego, ale nie dostaje im historycznego dystansu wobec dzieł literackich. W drugiej części studium Ocvirk wypowiada swoje poglądy w tej sprawie, uważając, iż badania stylistyczne są o tyle i jedynie twórcze, o ile wychodzą od historycznoliterackiego pojmowania stylu. Z dalszych wywodów Ocvirka łatwo wywnioskować, że najbliższa mu jest metoda rosyjskich formalistów, zwłaszcza w badaniu stylu poszczególnych epok i kierunków literackich, ale z uwzględnieniem historycznej metody jako pomocniczej i różnicującej, a więc ogólnie rzecz biorąc, Ocvirk powtarza postulaty przedstawicieli rosyjskiej szkoły formalistycznej (B. Arvatov, P. N. Sakulin i inni).

Drugi ważny przyczynek do problemu metody naukowej wniósł prof. Zdenko Škreb w swoim studium *Mjesto i značenje Emija Staigera u nje-mačkoj nauci o književnosti* (*Miejsce i znaczenie E. Staigera w niemieckiej nauce o literaturze*)²³. Wychodząc poza granice określone tytułem studium, Škreb przedstawił najpierw w oparciu o obszerną dokumentację podstawowe założenia metodyczne pozytywistycznego kierunku w badaniach literackich, wskazując przy tym na jego pozytyw i negatywy,

²² Anton Ocvirk, *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki* (*Historyzm w dziejach literatury i jego przeciwnicy*), „Ljubljanski zvon”, 1938, s. 9—18; *Formalistična šola v literarni zgodovini* (*Szkoła formalistyczna w dziejach literatury*) „Slovenski jezik”, Ljubljana 1938, s. 154—161.

²³ „Pogledi 55”. Almanah. Pitanja teorije književnosti, Zagreb 1955, s. 70—107.

a także na anachronizm tej metody w naszych warunkach w wypadku jednostronnego jej stosowania, wreszcie nakreślił podstawowe prądy i tendencje w współczesnej nauce o literaturze (dążność do syntezy, do traktowania dzieła literackiego jako organicznej całości, odrzucenie metod specyficznych dla nauk przyrodniczych i budowanie nowych metod odpowiadających charakterowi literatury i sztuki). Przedstawiając podstawowe założenia wöflinowskiej typologii renesansu i baroku i na tej podstawie skonstruowanej koncepcji okresów w niemieckiej nauce o literaturze, a i również prace O. Walzela, R. Ungera, A. Korffa, F. Stricha i F. Gundolffa, Škreb zajmuje się z kolei omówieniem wpływu fenomenologii na niemiecką naukę o literaturze, w tym na jej wybitnego przedstawiciela, E. Staigera. Zapoznając nas dokładnie z pracami tego wybitnego szwajcarskiego germanisty, zarówno w omawianym studium, jak i w później opublikowanej recenzji książki *Die Kunst der Interpretation*²⁴, Škreb wskazuje na twórcze sugestie wynikające z prac Staigera, ale jednocześnie na szkodliwe następstwa odrzucania przez niego metody historycznej i korzyści posługiwania się nią, co można stwierdzić na podstawie częściowego powoływania się Staigera na metodę historyczną właśnie w jego ostatniej książce o interpretacji dzieła literackiego. Ostatecznie Škreb dochodzi do wniosku, że marksistowska nauka o literaturze nie powinna wpadać ani w skrajność uproszczeń Mehringa, ani też w absolutyzację sztuki Staigera, ponieważ „dzieło poetyckie jest i zależne, i autonomiczne, zależne jako wytwór historii, zaś autonomiczne jako dzieło artystyczne. Nie zrozumiemy adekwatnie jego artystycznej strony, jeżeli ją tylko pokażemy: musimy je opisać, zinterpretować“.

Znacznie węższe pod względem okresu, który obejmuje, ale bogatsze jako opracowanie najnowszych materiałów z dziedziny nauki o literaturze, jest studium belgradzkiego germanisty prof. Miljana Mojaševića o powojennej niemieckiej nauce o literaturze²⁵. Wskazując na wstępie na studia, referaty i artykuły informujące o sytuacji i kierunkach panujących przede wszystkim w niemieckiej nauce²⁶, Mojašević zajął się głównie kilkoma problemami: terminologii, biografii poetyckiej, emancypowa-

²⁴ *Umjetnost interpretacije (Sztuka interpretacji)*, „Umjetnost riječi“, I, 1957 nr 1, s. 67—74.

²⁵ *O nekim težnjama i traženjima o posleratnoj nemačkoj nauci o književnosti (O pewnych tendencjach i poszukiwaniach w powojennej niemieckiej nauce o literaturze)*, „Godišnjak Filozofskog Fakulteta u Novom Sadu“, t. I, Novi Sad 1956, s. 218—250.

²⁶ M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951; F. Sengle, *Zum Problem der modernen Dichterbiographie*, i P. Kluckhohn, *Literaturwissenschaft, Literaturgeschichte, Dichtungswissenschaft. Bemerkungen zur Frage der Terminologie*, „Deutsche Vierteljahrsschrift“, 26, (1952) i in.

nia się nauki o literaturze spod wpływu pozaliterackich tendencji, interpretacji tekstu literackiego i stosunkiem formy, treści i idei. W pierwszym rozdziale, akcentując znaczną chwiejność w niemieckiej terminologii historycznoliterackiej, autor konkluduje, iż cała ta pstrokaczna terminologiczna wskazuje na jednolite usiłowanie: aby możliwie najgłębiej dotrzeć do poetyckiej i historycznej zawartości dzieła. W związku z tym autor wspomina o walce toczącej się między przedstawicielami niemieckiej nauki właśnie na gruncie rozumienia stosunku zachodzącego między tym, co jest poetyckie, a tym, co historyczne, a dalej wskazuje na tendencje wielu niemieckich badaczy do pozostania wyłącznie w kręgu dzieła literackiego i odrzucenia wszelkich pozytywistyczno-biografistycznych badań, na powiązania niemieckiej nauki o literaturze z idealistyczną filozofią W. Diltheya, a szczególnie w ostatnim czasie, z egzystencjalizmem Heideggera (E. Staiger, J. Pfeiffer, W. Kayser, M. Wehrli), na metodę interpretacji i jej wyraźnie subiektywny charakter, wreszcie na identyczność formy i treści. W końcowej partii studium Mojašević porównuje zachodnioniemieckie, zwłaszcza antyhistoryczne i antymarksistowskie kierunki z wschodnioniemieckimi, zwracając też uwagę na prace znanego krytyka marksistowskiego Georga Lucácsa, i wnioskuje zarazem, że jedno i drugie kierunki są jednostronne i że należałoby je twórczo uzupełniać. Zresztą te same poglądy wyrazili już wcześniej A. Ocirk i Z. Škreb.

Podobne stanowisko zajął również zagrzebski prof. Ivo Frangeš w swym referacie o wartościach i granicach krytyki stylistycznej na I Kongresie Jugosłowiańskich Slawistów w Belgradzie²⁷. Podkreślając korzyści stosowania metody krytyki stylistycznej, która łączy lingwistykę z teorią literatury i pozwala głębiej przenikać w dzieło literackie, autor w końcu referatu zwrócił uwagę na niebezpieczeństwo jednostronnego posługiwania się jedną dyrektywę metodologiczną i opowiedział się za wielością metod, co może jedynie doprowadzić do pełnego przeżycia poezji.

Oto jak przedstawia się zarys orientacji metodologicznych w słoweńskiej nauce o literaturze, który skreślił Anton Slodnjak, prof. Lublańskiego Uniwersytetu, na Międzynarodowym Zjeździe Slawistów w Belgradzie (można by go zresztą rozszerzyć na ogólnojugosłowiańską sytuację): „filologiczno-pozytywistyczna prawica, biograficzno-historyczne centrum i teoretyczno-literacka lewica ze skrajną opozycją, która zupełnie odrzuca historycznoliterackie postępowanie, żądając jedynie interpretacji dzieł literackich“²⁸. — Ten obraz byłby wiernym odbiciem istniejącej sytuacji tylko w odniesieniu do „prawicy“ i „centrum“; jeśli chodzi o „le-

²⁷ Ivo Frangeš, *Vrijednosti i granice stilističke kritike* (Wartości i granice stylistycznej krytyki), „Umjetnost riječi“, 1957 nr 4, s. 253—258.

²⁸ Anton Slodnjak, *Pregled slovenske literarne zgodovine po l. 1945*, [w:] *Belgradski Międzynarodowy Zjazd Slawistyczny* (15—21. IX 1955). Beograd 1957, s. 113.

wicę“, to nie odzwierciedla dokładnie rzeczywistego stanu: teoretyczno-literacka „lewica“ nie jest ani tak wyłączna, ani tak zaślepiona w swym „rewolucjonizmie“, aby negowała i odrzucała inne metody. Wprost przeciwnie, zarówno w poglądach teoretycznych, jak i w praktyce badawczo-literackiej wszyscy przedstawiciele „lewego“ nurtu okazywali i okazują znaczne i pilne zainteresowanie badaniami pozytywistyczno-historycznym i dokumentacji. Anton Ocvirk przygotowując *Dzieła wszystkie* Janka Kersnika opatrzył je bardzo obszernymi komentarzami bibliograficzno-historycznymi, a w objaśnieniach metody wydawania tekstów pisarza podkreślił ważność zachowania chronologicznego ciągu twórczości poetyckiej, naświetlenia procesu powstawania dzieła (szkice, notatki, plany) i psychologii samego twórcy. Zdenko Škreb, Ivo Frangeš i inni wykorzystują szeroko w swoich interpretacjach dzieł literackich dane o charakterze biograficzno-historycznym. Zmarły zagrzebski akademik i prof. Petar Skok, jeden z pionierów krytyki stylistycznej w Chorwacji, stwierdza w przedmowie do swego studium o stylu *Judyty* Marulića, że interpretacja tekstów literackich nie oznacza bynajmniej zaniechania i negowania wartości pracy nad zbieraniem danych i realiów potrzebnych do zrozumienia pisarza i jego dzieła itd.²⁹

Rzecz w tym, że pewni, głównie młodzi przedstawiciele jugosłowiańskiej nauki o literaturze usiłują wyzwolić tę dyscyplinę z więzów pozytywistyczno-psychologicznych badań koncentrujących się przede wszystkim czy wyłącznie na osobie pisarza, a nie na utworze, czy socjologiczno-dogmatycznych badań środowiska, w których usiłuje się sprowadzić dzieło artystyczne do historyczno-społecznego dokumentu czy ilustracji politycznych lub innych idei. Chodzi im więc o wyprowadzenie tej metody na bliższą literaturze płaszczyznę stylistycznej i strukturalistycznej krytyki, która respektując i społeczeństwo, i ideowo-psychiczny profil pisarza, i proces powstawania dzieła, odnajdywała w samym dziele całościową strukturę jako transpozycję artystycznej wizji świata w zwarte dzieło artystyczne. Ta tendencja jest charakterystyczna dla całej współczesnej nauki o literaturze, a pojawiła się z takim opóźnieniem w Jugosławii. Chodzi o to, aby badać literaturę jako sztukę, mając przy tym stale na uwadze charakter nadbudowy każdego duchowego wytworu człowieka, w tym i artystycznego.

Niestety, te usiłowania nie doprowadziły jeszcze do zdefiniowania i usystematyzowania nowej metodologii nauki o literaturze. Jugosłowiańskie środowisko literacko-naukowe oczekuje z wielkim zainteresowaniem ukazania się zapowiadzianej już przed dwoma laty, a wspomnianej w ni-

²⁹ Petar Skok, *O stilu Marulićeve „Judite“ (O stylu „Judyty“ Marulića)*, [w:] *Marulićev zbornik*, Zagreb 1950, s. 167.

niejszym przeglądzie *Teorii literatury*, przygotowywanej przez kolektyw zagrzebskich uczonych. *Teoria literatury*, wydana przed trzema laty przez autora niniejszego przeglądu w formie podręcznika dla szkół średnich, nie miała innych pretensji poza wypełnieniem dotkliwej luki odczuwanej w szkołach przy nauczaniu języka i literatury³⁰. Zresztą, pisana i przygotowywana w okresie 1950—1955, kiedy u nas głównie panowały teorie socjologicznego pojmowania sztuki, musiała odzwierciedlać siłą inercji pojęcia kursujące przede wszystkim w środowisku szkoły i jej administracji; stąd też nowe poglądy na literaturę zostały uwzględnione z pewną ostrożnością. Obecnie autor przygotowuje drugie wydanie tego podręcznika, które uwzględnia w daleko większym stopniu aktualny stan naszej wiedzy o literaturze i sztuce, przeto w skromnej wersji podręcznika dla szkół średnich może oznaczać pewną syntezę naszej wiedzy aż do ukazania się wymienionej zagrzebskiej czy ewentualnie jakiejś drugiej większej i pełniejszej *Teorii literatury* czy *Nauki o literaturze*. W każdym razie jugosłowiańska nauka o literaturze będzie musiała poczekać jakiś czas na ukazanie się tak szerokiej naukowej syntezy, jaką np. w polskiej nauce reprezentuje książka prof. Stefanii Skwarczyńskiej *Wstęp do nauki o literaturze*.

III.

Z dotychczasowych wywodów wynika, że nowe orientacje metodologiczne w Jugosławii opierają się w głównej mierze na stylistycznym badaniu literatury. Stylistyka staje się coraz bardziej naukową, językoznawczo-literacką dyscypliną, która winna wzniesić pomost między lingwistyką a nauką o literaturze i doprowadzić do pogłębienia studiów nad literaturą. Stąd też wśród młodych naukowców bada się stylistykę w celu osiągnięcia w tej dziedzinie samodzielnych rozwiązań w obrębie coraz liczniejszych i różnorodniejszych teorii stylistycznych powstających na świecie. Teoretycznymi problemami stylistyki najbardziej interesuje się zagrzebski prof. Petar Guberina, który z pomocą swojej teorii stylistycznej próbuje skonstruować własne poglądy lingwistyczne. Plonem jego

³⁰ Dragiša Živković, *Teorija književnosti, udžbenik za gimnazije i srednje škole (Teoria literatury, podręcznik dla gimnazjów i szkół średnich)*, Beograd 1955, s. 223. Jeszcze mniej pretensji mogą mieć próby innych autorów w zakresie teoretyczno-literackiej systematyki — np. Matej Sova, *Uvod u shvaćanje književnog djela (Wstęp do pojmowania dzieła literackiego)*, Zagreb 1955 — lub objaśnienia niektórych pojęć literackich, np. Jovan Stošić, *Bilješke iz teorije književnosti (Notatki z teorii literatury)*, „Knjiga i knjižar“, 1954 nr 1—5; Bratoljub Klaić, *Pojmovi iz teorije književnosti i njihovo značenje (Pojęcia z zakresu teorii literatury i ich znaczenie)*, „Kulturni radnik“, 1954 — albo z powodu przestarzałej interpretacji (Sova), albo też na skutek zbyt popularnego charakteru (Stošić, Klaić).

stylistycznych i lingwistycznych badań są dwa większe studia: *Zvuk i pokret u jeziku* (*Dźwięk i ruch w języku*) i *Povezanost jezičnih elemenata* (*Łączność elementów językowych*), poprzedzone doktorską rozprawą o logicznych i stylistycznych wartościach zdań złożonych, oraz inne prace³¹.

Guberina usiłuje pokazać w swojej lingwistycznej koncepcji dialektyczną jedność przeciwieństw wszystkich elementów językowych i ich związek z obiektywną rzeczywistością i z rzeczywistością myśli, przewyżając odrębność nie tylko poszczególnych części mowy, ale również rzeczownika i czasownika. „Funkcje rzeczowników i czasowników w języku są zbieżne, wspierają się i wzajemnie łączą”. Pierwszym elementem takiego przewyżczenia odrębności jest sama konkretna rzeczywistość, która wypowiada się za pomocą jednolitego zdania; drugim elementem są „wartości” (*valeurs*) języka mówionego (intonacja, intensywność, rytm zdaniowy, pauza, mimika, gestykulacja, kontekst). Wychodząc z założeń znanych przedstawicieli językoznawstwa XIX i XX w. (F. Boppa, Brugmanna, F. de Saussure’a, Meilleta, F. Brunota, Jespersena, Meyer-Lübkego, a zwłaszcza Ch. Ballya), Guberina bada przede wszystkim problematykę wypowiedzenia i pokazuje, iż owo wypowiedzenie ludzkie jest dialektyczną jednością języka i „wartości” mowy, tj. że w współczesnym wypowiedzeniu językowym ludzi odbija się *ruch*, jako podstawowy *movens* każdej rzeczywistości, i *dźwięk* jako jedna z form ruchu. Guberina w IV i V rozdziale swego studium *Dźwięk i ruch w języku* pokazuje przykładowo swoje założenia stylistyczne w trakcie analizy artystycznych tekstów, usiłując rozgraniczyć kryterium *lingwistyczno-stylistyczne* od *artystycznego*. Artystyczny charakter wypowiedzenia językowego autor upatruje w *rytmie*, który zawsze opiera się na wartościach mówionego języka i jest zasadniczym wyrazem artystycznej myślowo-zmysłowej kreacji w jej koncepcji i wyrażeniu. W swym referacie o stylistycznych i stylograficznych założeniach na Kongresie Międzynarodowej Fede-

³¹ Petar Guberina, *Zvuk i pokret u jeziku* (*Dźwięk i ruch w języku*), Zagreb 1952, ss. 214; *Povezanost jezičnih elemenata* (*Łączność elementów językowych*), Zagreb 1952, ss. 422; *Valeur logique et valeur stylistique des propositions complexes en français et en croate*, Zagreb 1939, II wyd. 1954; *Onomatopeja kao lingvistički i umjetnički problem* (*Onomatopeja jako lingwistyczny i artystyczny problem*), „Republika”, Zagreb 1953 nr 1; *Teorija o ritmu i primjena na jedno Krležino djelo* (*Teoria rytmu na przykładzie jednego dzieła Krleży*), *ibid.* nr 7–8; *Procédés stylistiques et stylographiques: analyse scientifique et littéraire* (odczyt wygłoszony na Kongresie Międzynarodowej Federacji Nowoczesnych Języków i Literatur w Oxfordzie we wrześniu 1954 r., wydany w *Literature and Science*, B. Blackwell, Oxford, a w języku serbsko-chorwackim — „Pogledi 55”, 1955, s. 167–172); *Jedinstvo imenice i glagola u funkciji karakteriziranja* (*Wspólnota rzeczownika i czasownika w funkcji charakteryzowania*), „Zbornik radova Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu”, 1955, III, 121–130.

racji Nowożytnych Języków i Literatur Guberina rozgranicza stylistykę, jako naukę o afektywnych treściach języka w ogóle, od stylografii, która bada afektywne i nieafektywne treści języka w estetycznej funkcji dzieła literackiego, i od krytyki literackiej, która przy analizie posługuje się założeniami stylistycznymi i stylograficznymi, ale również stosuje elementy spoza owych dwóch dyscyplin: badania kompozycji, środowiska, psychologicznego rozwoju akcji, socjologicznych momentów i estetycznych wartości dzieła.

Najobszerniejszą egzemplifikacją teoretycznego stanowiska Guberiny jest jego studium o poetyckim rytmie w oparciu o jedno z dzieł Krleży (*Teorija o ritmu i primjena na jedno Krležino djelo*, „Republika“, 1953 nr 7—8). Po przeglądzie głównych teorii stylistycznych XX w. i stwierdzeniu, że jego teoria najbardziej zbliża się do pewnego rodzaju ekspresywno-literackiej stylistyki (Marouzeau, Cressot, Ch. Bruneau), Guberina konstatuje dwie podstawowe trudności w naukowej interpretacji dzieła literackiego: przeciwieństwo między naukowo-metodologicznym postępowaniem a artystycznym charakterem badanego dzieła literackiego oraz rozbieżność między fizyczno-psychiczną osobowością pisarza a artystyczną osobowością twórcy. Trudności te, zdaniem autora, można by przezwyciężyć za pomocą metody, która by u podstawy zabiegu badawczego dysponowała jedną teorią rytmu, pojętego szeroko jako czynnik architektoniczny, obejmujący wszelkie leksykalne i akustyczno-wizualne elementy (wartości mówionego języka) językowego wypowiedzenia. „Rytm jest — pisze autor — architektoniczną konstrukcją i architektonicznym rezultatem materii, która bazuje na wielorakości znaczeń i wartości mówionego języka i słowa, przechodzących z jednego okresu w drugi“. Posługując się takim rozumieniem rytmu przy analizie wczesnego dzieła M. Krleży, dramatycznej legendy *Kristifor Kolumbo*, Guberina dochodzi do takich wniosków w zakresie analizy rytmu: 1. Analiza rytmu w artystycznym tekście wymaga zżycia się z danym tekstem, zrozumienia i odczuwania go w całości, 2. późniejsza analiza oznacza właściwie analizę *na szego* pierwszego ujęcia i 3. określone wnioski wynikające z tej analizy w żadnym razie nie przedstawiają zakończonego i zamkniętego kręgu badań, ale wskazują na podjęcie dalszych analiz z innego punktu widzenia, przede wszystkim ze stanowiska aktorsko-recytatorskiego. „Wszelka interpretacja wielowarstwowego słowa i wartości mówionego języka otwierała jedną drogę i jedną możliwość aktorskiej realizacji tekstu — stwierdza w związku z analizą dramatu M. Krleży. — Tak więc krąg analizy nigdy się nie zamknał“.

Również prof. Z. Škreb poświęca wiele uwagi studiom stylistycznym. Jedną z jego wybitnych prac w tej dziedzinie jest lingwistyczno-stylistyczne

studium o grze słów³². Škreb we wstępie obszernej monografii tego przedmiotu, opatrzonej bogatym aparatem naukowym, postawił problem odrębnej techniki wyrażania, którą wielu autorów rozmaicie opisywało i interpretowało, natomiast w następnych rozdziałach dał wyczerpujący przegląd i omówienie literatury, by wreszcie przejść do dywagacji nad tym problemem. Przede wszystkim dokładnie omawia rozumienie różnych pojęć s ł o w a, następnie rolę słowa i języka w poznawaniu rzeczywistości i jako środka komunikowania się, efektywność słowa i języka, dalej podaje swoją klasyfikację odmian gry słów oraz po krytycznej ocenie dotychczasowej literatury — definicję gry słów. W tej rozprawie, podobnie jak w recenzji z teorii stylistycznej Staigera, autor rozpatrzył szeroko i pogłębił postawiony problem opatrując go szeregiem sugestii i rozwiązań różnych zagadnień języka, jak np. jego symbolicznego charakteru, języka poetyckiego, afektywności i intelektualizmu języka, jego ekspresywności, specjalnych języków, wariantów przeciwnego i paradoksalnego sposobu wyrażania, wreszcie samej gry słów.

Wszystkie te badania Škreb wszechstronnie powiązał z psychiką człowieka i społeczeństwa w rozwoju historycznego procesu, a w konkluzji swej pracy pokazał, że „gra słów jest stylistycznym środkiem, który na szkodę podstawowej funkcji języka, to znaczy uświadamiania rzeczywistości i jej komunikowania, zrywa naturalną więź istniejącą między fonetycznym szkieletem słowa, to jest dźwiękiem, a sensem i znaczeniem słowa, to znaczy częściami rzeczywistości, tak że sam kompleks fonetyczny, bez względu na rzeczywistość i bez związku z nią, tworzy asocjację z podobnymi lub tymi samymi kompleksami fonetycznymi [...] Kult gry słów wiąże się zazwyczaj z jedną epoką, kiedy jakaś warstwa społeczna odczuwa dotkliwie ucisk rzeczywistości, ale nie ma siły czy woli zmienić jej osobistym wysiłkiem lub pracą. Z chwilą ustania ucisku rzeczywistości znikają warunki rozwoju dla gry słów“.

Ponadto Škreb aktywnie pracuje nad zapoznaniem naukowego i specjalistycznego środowiska z nowoczesnymi teoriami stylistycznymi, zwłaszcza dwóch współczesnych germanistów, E. Staigera i W. Kaysera³³, oraz popularyzuje nowe poglądy w zakresie nauki o literaturze i metodyki nauczania w szkole średniej³⁴. Możemy powiedzieć, że pojęcie j ę z y k a

³² Zdenko Škreb, *Značenje igre riječima* (Znaczenie gry słów), „Rad JA“, t. 278, Zagreb 1949, s. 77—193.

³³ Recenzja książki Kaysera, *Das sprachliche Kunstwerk*, „Pogledi“, Zagreb 1953 nr 12, s. 928—931; ponadto wspomniana rozprawa o E. Staigerze i recenzja jego książki, *Die Kunst der Interpretation*; recenzja ze studium Kaysera, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, „Umjetnost riječi“, 1957 nr 4, s. 259—268.

³⁴ *Jezik u interpretaciji književnog djela*; *Jesu li gramatika i logika doista dušmani poezije*; *Jezik i umjetnička cjelina*; *Pjesnički jezik i prošlost* itd. (Język

poetyckiego stało się o wiele jaśniejsze i głębsze właśnie dzięki stylistycznym studiom i artykułom Škreba.

O stosunku zachodzącym między obrazem artystycznym a językiem poetyckim pisał zagrzebski publicysta Miroslav Feller³⁵, który zresztą w szeregu artykułów zastanawiał się nad problemami liryki i lirycznego pochodzenia mowy oraz nad granicami rodzajów literackich³⁶. Na podstawie nowszej literatury z zakresu stylistyki, szczególnie tej, która problem powstania mowy rozważa z psycho-fizjologicznego aspektu, Feller błyskotliwie i przekonująco rozwinął teorię trzystadiowego powstawania języka: irracjonalna, komunikatywno-zmysłowa (emocjonalna), przedmiotowa (animistyczna) i racjonalno-pojęciowa warstwa pojmowania języka. Słowo poetyckie jest w sensie pojęciowym abstrakcyjne, ale „brzmienie“ i przedmiotowe, i irracjonalno-emocjonalne. W ten sposób Feller dochodzi do dokładnych, lecz już wcześniej znanych wniosków: piękno i powab obrazu poetyckiego polegają na tym, że pod ich racjonalnym sensem odczuwa się potencjalnie przedmiotowe i emocjonalne znaczenie, tak więc obrazu poetyckiego nie możemy nigdy sprowadzić wprost do plastyczno-wizualnego obrazu, ale musimy go pojąć jako kontaminację pierwiastka logicznego i alogicznego w rozumieniu słowa.

W związku z powyższym Feller roztrząsa problem różnicy między poezją liryczną a epiczną uważając, iż mowa powstała w ogóle z emocjonalnych okrzyków i stopniowo za pośrednictwem funkcji „sygnału“ dla określenia abstrakcyjnych pojęć rozwijała swoją wewnętrzną właściwość adekwatnego oznaczania czystych abstrakcji — pojęć. Tę swoją wewnętrzną treść język najlepiej wypowiada językiem matematyki, w obrębie zaś mówionego języka — w liryce, w której język rozwija się sam z siebie i oznacza czyste abstrakcje. Poezja liryczna sama uświadomiła sobie swój podmiot w jego stosunku do świata zewnętrznego, gdy tymczasem poezja epicka subiektywnie uświadamia sobie świat, którego podmiot pozornie przystosowuje do siebie. Właściwie i liryk, i epik tworzą podobnie z zewnętrznej konieczności, kompensując swoją twórczością albo powszechne, przenikające, ustawiczne odczuwanie alienacji cywilizowanego

w interpretacji dzieła literackiego; Czy gramatyka i logika są rzeczywiście wrogami poezji; Język a całość artystyczna; Język poetycki a przeszłość itd.), „Jezik“, Zagreb 1954 nr 5, 1955 nr 5, 1956 nr 7, 1957 nr 4.

³⁵ Miroslav Feller, *Poetska riječ i slika* (Słowo poetyckie a obraz), „Republika“, Zagreb 1954 nr 5, s. 401—408.

³⁶ Tenże, *Govor lirske pjesme* (Język poezji lirycznej), *ibid.*, 1953 nr 10, s. 865—872; *O kazališnom doživljaju* (O przeżyciu teatralnym), *ibid.*, 1954 nr 1, s. 68—72; *O lirskom podrijetlu govora* (O lirycznym pochodzeniu języka), *ibid.*, nr 9, s. 717—724; *Odvojeni postanak lirskog i epskog pjesništva* (Odmienne pochodzenie lirycznej i epickiej poezji), *jw.*, 1955 nr 8, s. 616—619.

człowieka (poezja liryczna), albo aktualny duchowy niepokój, który człowiekowi przysparza społeczeństwo (poezja epicka).

Do tej pory u nas prawie nie zajmowano się problemem rodzajów literackich i dopiero w ostatnim czasie mówi się o nim w związku z teorią nowoczesnej prozy, zwłaszcza zaś — z zagadnieniem powieści³⁷. Natomiast prof. A. Ocvirk³⁸ i nowosadzki prof. Milivoj Pavlović³⁹ poświęcili kilka swoich prac problemom poetyckiego języka — Pavlović opiera swoje poglądy stylistyczne na psychofilozoficznym podłożu języka⁴⁰. Należy jeszcze wymienić zagrzebskiego romanistę prof. Antuna Polanščaka⁴¹ oraz szereg pisarzy i krytyków literackich żywo zajmujących się w ostatnim czasie problemami stylu i poetyckiego języka, jak Isidora Sekulić, Stanislav Vinaver (oboje niedawno zmarli), Petar Šegedin, Stanislav Šimić, Ivo Andrić, Vasko Popa, Zoran Mišić, Radomir Konstantinović, Miodrag Pavlović, Jovan Hristić i inni⁴². Rozmaity jest charakter tych prac, po-

³⁷ Z poważniejszych rozpraw tego kierunku należy wymienić: Bogdan Šešić, *Aristotelova teorija tragedije i tragičnog* (Aristotelesowska teoria tragedii i tragiczności), „Pregled“, Sarajevo 1955 nr 7—8, s. 39—43; tenże, *Dve teorije o tragičnom* (Dwie teorie tragiczności), „Pogledi 55“, s. 10—123; Viktor Žmegač, *Opažanja o strukturi savremenog romana* (Uwagi o strukturze współczesnej powieści), „Umjetnost riječi“, 1958 nr 1, s. 1—8; ponadto kilka przekładów: Studium Kaysera, *Wer erzählt den Roman?*, „Umjetnost riječi“, 1957 nr 3, esej A. Thibaudeta, *Réflexions sur le roman*, Beograd 1953, itd. Inne prace mają charakter notatek i niesystematycznych artykułów.

³⁸ Anton Ocvirk, *Izrazna sredstva besedne umetnosti* (Środki wyrazu sztuki słowa), „Obzornik“, Ljubljana 1952 nr 1, 4; *O ustroju in stilu besednih umotvorov* (O formie i stylu dzieł literackich), „Slavistična revija“, 1956 nr 3—4.

³⁹ Milivoj Pavlović, *Pesnički jezik; Slikanje u govoru i pesničkom jeziku; Evolutivnost stilističkog izražaja* itd. (Język poetycki; Obrazowanie w mowie i języku poetyckim; Ewolucyjność stylistycznego wyrazu itd.), *Problem stila* (skrypt), Novi Sad 1956.

⁴⁰ M. Pavlović, *Osnovi psihofiziologije i psihopatologije govora* (Podstawy psychofizjologii i psychopatologii mowy), Beograd 1956, ss. 183, z 22 rysunkami i ilustracjami.

⁴¹ Antun Polanščak, *Izraz i stil* (Wyraz i styl), „Hrvatsko kolo“, 1952 nr 6; *Buffon i stil*, *ibid.*, nr 9—10.

⁴² Isidora Sekulić, *Govor i jezik — kulturna smotra naroda* (Mowa i język — kulturalne oblicze narodu), Beograd 1956, ss. 131; Stanislav Vinaver, *Jezik naš današnji* (Nasz codzienny język), Novi Sad 1952; Petar Šegedin, *Covjek u riječi* (Człowiek w słowie), „Rad JA“, t. 308, Zagreb 1955, s. 73—120; Stanislav Šimić, *Jezik i pjesnik*, Zagreb 1955, ss. 289; Ivo Andrić, *Beleška o rečima*, „Omladina“, Beograd, 1 V 1955; Vasko Popa, *Poverenje rečima* (Zaufanie do słów), „Književne novine“, Beograd 7 X 1954; Zoran Mišić, *Iz dnevnika jedne antologije*, (II:) *Jezik i poezija* (Z dziennika jednej antologii, (II:) *Język i poezja*), „Delo“, Beograd 1955 nr 5; Radomir Konstantinović, *Jezik i roman* (Język i powieść), „Naš vesnik“, Beograd 21 IX 1956; Miodrag Pavlović, *O dijalogu*, „NIN“, Beograd 19 II 1956; Jovan Hristić, *Forma, poezija i emocija*, „Izraz“, 1957 nr 10.

cząwszy od pełnych inwencji i inteligentnych, niekiedy i paradoksalnych rozmyślań o istocie języka i słowa poetyckiego, jak w wypadku S. Vinavera, poprzez głęboko przemyślane, z finezją i erudycją przeprowadzone wywody o ogólnych i narodowych właściwościach siły wyrazu języka, np. Isidory Sekulić, czy np. skrzące się ironią spostrzeżenia S. Šimića o nieodczuwaniu znaczenia i sensu słów przez niektórych pisarzy, aż do prób pewnej systematyzacji, chociaż amatorskiej, właściwości języka poetyckiego, na przykład P. Šegedina, czy dywagacji opartych o studia, na przykład J. Hristića.

Niektóre z wymienionych prac dotyczą wcale ważkich problemów: np. I. Sekulić poruszyła w swoich esejach zagadnienie przekładu, sprawę niesłychanie ważną, o której u nas się tak rzadko mówi⁴³, esej P. Šegedina rozważa pewne zagadnienia, którymi interesuje się i współczesna anglo-amerykańska psycholingwistyka. Z. Mišić pisał o historii naszej literatury z punktu widzenia historii języka poetyckiego, J. Hristić o problemie metryki poetyckiej, rozpatrując go w aspekcie rytmiczno-strukturalnego ukształtowania poetyckich myśli-emocji, i o odrzuceniu denotatywnej i przyznaniu desygnatywnej funkcji języka poetyckiego przez niektórych uczonych itd. Należałoby jeszcze wspomnieć o licznych informacjach na temat współczesnych teorii stylistycznych, które przede wszystkim publikuje „Umjetnost riječi” oraz inne czasopisma⁴⁴. Świadczy to o znacznym zainteresowaniu okazywanym problemom stylistycznym, może dlatego dziś tak bardzo żywym, a nawet gorączkowym, ponieważ przyszło ono z opóźnieniem.

Całkiem naturalne, że w ślad za teoretycznymi rozważaniami o stylistyce i badaniach stylistycznych literatury poszły i stylistyczne analizy dzieł naszych i obcych pisarzy. Spośród jugosłowiańskich pisarzy wyszły

⁴³ Por.: Petar Guberina, *Mogućnost naučne teorije o prevodenju*, „Hrvatsko kolo”, 1952 nr 11—12; Karel Horálek (Praha), *O teoriji umjetničkoga prevodenja*, „Umjetnost riječi”, 1957 nr 4.

⁴⁴ Aleksandar Flaker, „Formalna metoda” i njena sudbina („Metoda formalistična” i jej losy), „Pogledi 55”, s. 135—147; Ivo Frangeš, *Stilistička metoda Lea Spitzera* (*Stylistična metoda Leo Spitzera*), *ibid.*, s. 173—188; Erich Auerbach, *Mimesis*, „Umjetnost riječi”, 1957 nr 2; *Lingvistička stilistika Giacoma Devota* (*Lingvistična stilistika G. D.*), „Rad JA”, t. 310, 1957, s. 201—218; Mira Janković, R. Wellen i A. Warren: *Teorija književnosti* (R. Wellen i A. Warren: *Teoria literature*), „Pogledi 55”, s. 189—198; Frano Čale, *Stilistička metoda Dámasa Alonsa i njegovi pogledi na nauku o književnosti* (*Stylistična metoda Damasa Alonso i jego poglądy na naukę o literaturze*), „Umjetnost riječi”, 1957 nr 2; Rudolf Knopfmacher, Seidlerova „Opća stilistika” („Ogólna stylistyka” Seidlera), *ibid.*, nr 3.

studia stylistyczne o Marku Maruliću⁴⁵, Niegošu⁴⁶, Šenoi⁴⁷, Ante Kovačiću⁴⁸, V. Vidriću⁴⁹, o chorwackich nowelistach XIX wieku⁵⁰, Mirosławie Krleży⁵¹, A. G. Matošu⁵², Ivo Andriću⁵³, z obcych o Gogolu⁵⁴, Prouście⁵⁵ oraz mniejsze rozprawki stylistyczne o naszych wcześniejszych, a zwłaszcza o współczesnych pisarzach⁵⁶. Oczywiście wszystkie te prace nie przedstawiają jednakowej wartości, różny jest także ich charakter,

⁴⁵ Petar Skok, *O stilu Marulićeve „Judite“*.

⁴⁶ Milivoj Pavlović, *Gnomički stil u „Gorskom vijencu“ (Styl gnomiczny w „Górskim wieńcu“)*, „Zbornik radova Instituta za proučavanje književnosti SAN“, t. II, 1952, s. 241—268; Mihailo Stefanović, *Neke osobine Njegoševa jezika (Pewne właściwości języka Njegoša)*, „Južnoslovenski filolog“, t. XIX, 1951—1952, s. 17—33.

⁴⁷ Zdenko Škreb, *Šenoin „Karanfil s pjesnikova groba“ — interpretacija („Goździk z grobu poety“ Šenoi — interpretacja)*, „Umjetnost riječi“, 1957 nr 1, s. 9—28.

⁴⁸ Ivo Frangeš, *„Budenje Ivice Kičmanovića“ — interpretacija („Budzenie I. Kičmanovića“)*, *ibid.*, s. 29—46.

⁴⁹ Zdenko Škreb, *Vladimir Vidrić: „Pejsaž“ — interpretacija („Pejzaż“ — interpretacja)*, *ibid.*, nr 2, s. 99—116.

⁵⁰ Petar Šegedin, *Čovjek u riječi (Człowiek w słowie)*, „Rad JA“, t. 308, 1955, s. 73—120.

⁵¹ Petar Guberina, *Teorija o ritmu primjena na jedno Krležino djelo (Teoria o rytmie na przykładzie jednego dzieła Krleży)*, „Republika“ 1953 nr 7—8; Mladen Engelsfeld, *M. Krleža: „Baraka 5 Be“ („Barak 5 B“)*, „Umjetnost riječi“, 1958 nr 1, s. 19—32.

⁵² Jure Kaštelan, *Lirika A. G. Matoša*, „Rad JA“, t. 310, 1957, s. 5—145.

⁵³ Dragiša Živković, *Neke stilske crte proze Ive Andrića (Niektóre cechy stylistyczne prozy I. Andrića)*, „Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu“, I, 1956, s. 251—270; Midhat Šamić, *Jezik i stil I. Andrića u pripovijeti „Priča o kmetu Simanu“ (Język i styl I. Andrića w opowiadaniu „Opowieść o kmiotku Simanie“)*, „Pitanja savremenog književnog jezika“, Sarajevo 1950 I, s. 217—244.

⁵⁴ Aleksandar Flaker, *N. V. Gogolj: „Mrtve duše“ — interpretacija (N. W. Gogol: „Martwe dusze“ — interpretacja)*, „Umjetnost riječi“, 1958, nr 1, s. 9—18.

⁵⁵ Antun Polašćak, *Slikarski elementi u djelu M. Prousta; Izvanvremenske i dinamičke slike kod M. Prousta (Malarskie elementy w dziele M. Prousta; Ponadczasowe i dynamiczne obrazy u M. Prousta)*, „Rad JA“, 1957, t. 310; 1958, t. 313.

⁵⁶ Jovan Vuković, *O jeziku i stilskim osobinama u delu „Svadba“ M. Lalića (O języku i stylistycznych właściwościach dzieła „Wesele“ M. Lalića)*, „Brazda“, Sarajevo 1950 nr 9—10; Zdravko Malić, *Andrićev jezik i stil u „Priči o kmetu Simanu“ (Język i styl Andrića w „Opowieści o kmiotku Simanie“)*, „Jezik“, 1955 nr 5; Vlatko Pavletić, *Stilska analiza „Kurlana“ M. Božića (Stylistyczna analiza „Kurlana“ M. Božića)*, „Stvaranje“, Cetinje 1953 nr 7—8; Dragutin Brigljević, *O Krležinom izrazu. Na marginama romana „Povratak Filipa Latinovića“ (O języku Krleży. Na marginesie powieści „Powrót Filipa Latinovića“)*, „Republika“, 1955 nr 2—3; Djordje Kostić, *Pjesma i reči — o Smrti Smail-age Čengića I. Mažuranića; Dačkom rastanku B. Radičevića, poemi Jama G. Kovačića, poemi Zrenjanin O. Davića (Poezja i słowa — o Smierci Smail-agi Čengića I. Mažuranića, o Uczniowskim pożegnaniu B. Radičevića, o poemacie Jama G. Kovačića, o poemacie Zrenjanin O. Davića)*, „Nova misao“, Beograd 1953 nr 6, 7, 9.

poczynając od filologicznych opracowań i opisów literackiego języka, przez leksykalno-statystyczne zestawienia (D. Kostić) aż do szerokich i prawdziwie stylistycznych (właściwie „stylograficznych“ — jakby powiedział Guberina) analiz i interpretacji (Z. Škreb, P. Guberina, I. Frangeš) czy większych krytyczno-stylistycznych studiów w rodzaju doktorskiej rozprawy J. Kaštelana o liryce A. G. Matoša.

IV.

W związku ze stylistyką należy odrębnie powiedzieć o badaniach nad poetyckim rytmem i wersyfikacją. Chodzi tu o podstawowe studia belgradzkiego prof. K. Taranovskiego, ucznia praskich strukturalistów, który wyraził w swoich rozprawach nowe poglądy na rytm poetycki i na naukę o wierszu, traktując ją jako dyscyplinę na pograniczu lingwistyki i historii literatury⁵⁷. Wychodząc od nowych ujęć rytmu poetyckiego, wedle których *metrum* jako idealna struktura pojawia się jedynie połowicznie w każdym konkretnym wypadku, Taranovski w miejsce idealnego schematu metrycznego podstawia konkretny rytm poetycki, w którym pewne elementy pojawiają się bez wyjątku (*metryczny konstans*) lub z minimalnymi odchyleniami (*metryczne dominanty*), inne zaś wykazują słabszą lub silniejszą tendencję występowania (*rytmiczne tendencje*), trzecie wreszcie elementy w ogóle są niezależne od schematu, ale próbują zorganizować się w pewne szeregi rytmiczne. Taranovski wprowadza ponadto pojęcie *momentu zawiedzionego oczekiwania*, tj. momentu, kiedy nie odzywają się pewne oczekiwane sygnały rytmiczne, czym właśnie różni się rytm poetycki od automatycznego metrum, uzyskując bogactwo i piękno.

Przyjmując wiersz za podstawową jednostkę rytmiczną, rozgranicza rytmiczną strukturę wiersza od modulacji frazy melodycznej w większych, podwójnych szeregach rytmicznych (w rytmicznych okresach i strofach) i ze skrzyżowania się i przeplatania tych dwóch linii rytmicznych otrzymuje całkowitą strukturę rytmiczną dzieła poetyckiego napisanego wierszem. Pierwotne czynniki rytmu w wierszu Taranovski widzi w akcentach i na granicach między jednostkami akcentowanymi jako rytmicznymi impulsami charakterystycznymi dla tego czy innego rytmu.

Opierając się w swoich konkretnych badaniach wersyfikacji na stanowisku opisowej nauki o rytmie poetyckim, Taranovski zbadał kilka rodza-

⁵⁷ Kiril Taranovski, *Metode i zadaci savremene nauke o stihu kao discipline na granici lingvistike i istorije književnosti — Problem pesničkog ritma (Metody i zadania współczesnej nauki o wierszu jako dyscypliny na pograniczu lingwistyki i historii literatury — Problem poetyckiego rytmu)*, Wyd. Głównego Komitetu III Międzynarodowego Kongresu Slawistów, Beograd 1939, t. IV, s. 108—132.

jów wierszy o serbsko-chorwackiej wersyfikacji i w szeregu studiów zbudował podstawy nowoczesnej serbochorwackiej nauki o wierszu⁵⁸. Z przeprowadzonych badań wynika, iż rytm poetycki serbochorwackiego wiersza jest uwarunkowany czynnikami sylabicznymi, tonicznymi, ilościowymi i melodycznymi. W ludowych pieśniach silniej wybija się sylabiczna i melodyczna struktura, podczas gdy układ akcentów jest swobodniejszy. Wiersz artystyczny posiada więcej swobody niż struktura sylabiczna także i w zakresie melodyki, a u niektórych poetów i w niektórych szkołach poetyckich struktura sylabiczna jest niezwykle chwiejna i wykazuje tendencję w kierunku czysto akcentowego i tonicznego wiersza.

Taranovski zajmował się również poza serbochorwackim wierszem badaniem porównawczej metryki słowiańskiej, zwłaszcza rosyjskiego i ukraińskiego wiersza. W wyniku tych badań powstało znakomite studium, doktorska rozprawa K. Taranovskiego⁵⁹ o rosyjskim rytmie dwuczłonowym oraz studium o czterostopowym jambie T. Szewczenki⁶⁰. W swojej rozprawie doktorskiej Taranovski zbadał rosyjski wiersz trocheiczny i jambiczny od Łomonosowa i Tredjakowskiego aż do końca XIX w. i doszedł do ważnego prawa o wstecznej dysymilacji akcentowej w rosyjskich rytmach dwuczłonowych, to znaczy do prawa o przesuwaniu słabszych i silniejszych przycisków w wierszu, počząwszy od ostatniego (najsilniejszego) przycisku idąc aż do początku wiersza: w granicach jednostki rytmicznej nie mogą wystąpić obok siebie dwa silne przyciski, a także dwie nieakcentowane stopy, najsłabszy jest przedostatni przycisk, to jest ten, który poprzedza toniczny konstans.

Na podstawie i w kierunku wytyczonym przez badania Taranovskiego opracował swoją rozprawę doktorską o chorwackiej wersyfikacji XIX wieku zagrzebski literat Marin Franičević⁶¹. Przebadawszy i opisawszy

⁵⁸ *O tonskoj metrici prof. Košutića (O tonicznym metrum prof. Košutića)*, „Južnoslovenski filolog“, Beograd, t. XVIII, 1950—1951, s. 173—196; *O jednosložnim rečima u srpskom stihu (O jednosylabowych słowach w serbskim wierszu)*, „Naš jezik“, nowa seria, t. II, 1950 z. 1—2, s. 26—41; *O Krklečevu prevodu Puškinova „Mocarta i Salierija“ (O przekładzie Puszkiniowskiego „Mozarta i Salieriego“ przez Krkleča)*, „Južnoslovenski filolog“, t. XIX, 1951—1952, s. 47—86; *Principi srpskohrvatske versifikacije (Zasady serbochorwackiej wersyfikacji)*, „Prilozi Pavla Popovića“, t. XX, 1954 z. 1—2, s. 14—27.

⁵⁹ *Ruski dvodelni ritmovi, I—II (Rosyjskie rytmy dwuczłonowe)*, Oddzielne wydanie SAN, t. CCXVII, Wydział Literatury i Języka, t. 5, Beograd 1953, ss. 376+XV tablic.

⁶⁰ *Četvorostopni jamb T. Ševčenka (Czterostopowy jamb T. Szewczenki)*, „Južnoslovenski filolog“, XX, 1953—1954, s. 143—190+1 tabela.

⁶¹ Marin Franičević, *O nekim problemima našega ritma — Nacrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX stoljeća*, Dokt. disertacija (O niektórych problemach naszego rytmu — Zarys typologii chorwackiego wiersza XIX wieku — rozprawa doktorska), „Rad JA“, t. 313, Zagreb 1957, s. 3—187.

wszystkie rodzaje rytmu w chorwackiej poezji tego okresu (trocheiczne, jambiczne, daktylo-trocheiczne i pozostałe) M. Franičević doszedł do wniosku, że wiersz chorwacki jest wierszem tonicznym o 50—94% prawidłowych miejsc akcentowanych i o 2—21% nieprawidłowych miejsc akcentowanych i że czynnik sylabiczny pojawia się w nim pod wpływem ludowej poezji, niemieckiej metryki i rosyjskiego wiersza, to znaczy chorwacki wiersz artystyczny ciąży w stronę wiersza akcentowanego. Tym samym Franičević potwierdził słuszność metody Taranovskiego i dokładność jego poglądów na charakter serbochorwackiej wersyfikacji.

Specjalnym problemem rytmu w ludowych pieśniach przeznaczonych do śpiewu zajmował się nowosadzki prof. Milivoj Pavlović, badając rytm w ludowych pieśniach macedońskich⁶². Porównując swoje dociekania nad poetyckim rytmem tych pieśni z badaniem ich muzycznego względnie recytatywnego rytmu, Pavlović, wyszedłszy od uprzednio stwierdzonej (przez muzykologa Kostę Manojlovića), wielorytmiczności melodii tych pieśni, potwierdził ich poetycką wielorytmiczność w zależności od różnych psychofizjologicznych stanów, jakości i emocjonalnego nasilenia. Znalazłszy to samo zjawisko i w ludowych pieśniach Aromunów, autor sądzi, iż można by je traktować jako problem interesujący bałkanistykę w ogóle, nie tylko wersologów określonych narodów.

Pozostałe prace z tej dziedziny wychodzą poza obręb niniejszego przeglądu, głównie z powodu przyczynkarskiego charakteru i niesystematyczności wywodu, chociaż niektóre z nich pretendowały do pełniejszych poglądów na nasz rytm poetycki i wiersz⁶³. Mimo to należy chyba wymienić rozprawę S. Vučetića, która porusza wiele problemów naszego wiersza. Również częściowo dotyczą zagadnienia rytmu dwie inne prace⁶⁴, gdzie szeroko i systematycznie zbadano problemy starożytnej metryki i jej wpływu na naszych poetów⁶⁵.

⁶² Milivoj Pavlović, *O poliritmici u makedonskim narodnim pesmama* (O wielorytmiczności w macedońskich pieśniach ludowych), „Zbornik radova Instituta za proučavanje književnosti SAN“, t. X, Beograd 1951, s. 217—252.

⁶³ Ferdinand Adelsberger, *Kratki pregled naše teorije ritma* (Krótki przegląd naszej teorii rytmu), „Hrvatsko kolo“, t. IV 1951, s. 370—377; Ivan Slamnig, *Ritam u hrvatskoj poeziji* (Rytm w chorwackiej poezji), „Republika“, 1955 nr 6, s. 401—418; Šime Vučetić, *O našem stihu* (O naszym wierszu), „Letopis Matice Srpske“, Novi Sad 1956 nr 5, s. 449—460; nr 6, s. 552—563; Lazo Karovski, *Versifikaciata na makedonskata umetnička poezia*, „Literaturen zbor“, Skopje 1956 nr 2, s. 69—84.

⁶⁴ Josip Hamm, *O sroku i jeziku u lirskim pjesmama* (O rymie i języku w poezji lirycznej), „Jezik“, 1956 nr 4, s. 99—104; Branislav Zeljković, *Neki prilozi teoriji sroka* (Pewne przyczynki do teorii rymu), „Republika“, 1952 nr 8, s. 107—115.

⁶⁵ Nikola Majnarić, *Grčka metrika* (Metryka grecka), wyd. JAZU, Zagreb 1948, ss. 152; Stevan Josifović, *Antički uzori metrike* L. Mušickog (Antyczne

Ogólnie biorąc, nasi badacze w dziedzinie wersyfikacji, zawdzięczając wiele przede wszystkim pracom K. Taranovskiego, a także przedwojennym studiom Radovana Košutića, Svetozara Matića, Vladimira Nazora⁶⁶, Tome Maretića, doszli do pewnych rezultatów i położyli solidne podwaliny pod systematyczną pracę. W dalszych badaniach czeka ich zadanie opisanie wszystkich rodzajów rytmu w naszej artystycznej i ludowej poezji, a następnie przebadanie intonacji, akcentu zdaniowego i fonetycznej harmonii wiersza, dzięki czemu jeszcze ściślej powiązalıby problemy rytmiki z charakterystyką języka poetyckiego jednego pisarza i całego okresu, to znaczy z emocjonalno-myślową tonalnością poszczególnych pieśni, poetów i szkół poetyckich.

V.

W zakończeniu przeglądu nie możemy pominąć krytyki literackiej i eseistyki, które rozwijają się w obrębie wspomnianych założeń metodologicznych, poczynając od historyczno-socjologicznej, psychologicznej i pozytywistycznej krytyki (a), poprzez estetyczną krytykę idei i rozpoznawanie racjonalnych i irracjonalnych przełomów artysty-pisarza w niepoznawalnym (b), aż do stylistycznej i strukturalistycznej krytyki formy dzieła literackiego pojętego jako ukształtowanie treści (c). Gdy pierwszy i trzeci rodzaj krytyki negują naukowcy łącznie z krytykami literackimi, to drugiego rodzaju — estetycznej krytyki — nie uznają prawie wszyscy krytycy literaccy, eseiści i publicyści. Rozwijając tym rodzajem krytyki jedynie estetyczne poznawanie sztuki, krytyka ta jest przydatna zarówno dla głębszego naświetlania artystycznego dzieła literackiego, a jeszcze bardziej — jako pewna forma eseistyczno-krytycznego pisarstwa, które żywo, błyskotliwie, z inwencją, z pomocą bogatych asocjacji, z artystycznie twórczymi intencjami, doszukując się głębszych fenomenów sztuki, odnajduje nowe, bardziej rozwinięte i bogatsze formy zdań i nowotwory służące do wyrażania jak najbardziej złożonych, dialektycznie przeciwstawnych i pełnych dynamiki myśli o literaturze i sztuce.

Jednym z najbłyskotliwszych przedstawicieli tego rodzaju krytyki była Isidora Sekulić; jej książka o Njegošu⁶⁷ i zbiór esejów⁶⁸ są najwyższym osiągnięciem w serbskiej i jugosłowiańskiej eseistyce. Obok niej należy wymienić: w Serbii — Marka Ristića, który swoimi zbiorami przed-

wzory metryki L. Mušickiego), „Godišnjak Filoz. Fakulteta u Novom Sadu“, t. I, 1956, s. 193—217.

⁶⁶ Vladimir Nator dał w okresie powojennym w swoim studium o Kranjčeviću kilka bardzo dobrych uwag o jego wersyfikacji, „Rad JA“, t. 251, Zagreb 1950.

⁶⁷ Isidora Sekulić, *Njegošu — knjiga duboke odanosti (Njegošowi — księga głębokiego hołdu)*, Beograd 1952.

⁶⁸ *Mir i nemir (Spokój i niepokój)*, Beograd 1958.

i powojennych esejów, artykułów i pamfletów⁶⁹ niemało przyczynił się do dalszego rozwoju rewolucyjnych i twórczych elementów nadrealizmu (był jednym z twórców tego ruchu ok. 1930 r.) w nowych, sprzyjających, socjalistycznych warunkach i do przezwyciężenia nihilistycznych, anarchistycznych i idealistycznych słabości, czym nadrealizm zapłacił daninę za swe drobnomieszczańsko-intelektualne pochodzenie; dalej Milana Bogdanovića⁷⁰, który w przeciwieństwie do irracjonalnego stanowiska M. Ristića reprezentuje racjonalistyczno-realistyczny pogląd na twórczość literacką, kontynuując obecnie myśl Jovana Skerlića, jednego z największych serbskich krytyków z początku tego wieku, zwolennika społecznej i narodowej misji literatury; Velibora Gligorića, który jako naczelny redaktor literackiego miesięcznika „Savremenik” zajmuje się krytyką współczesnej produkcji literackiej, sprawnie posługując się socjologiczną i psychologiczną analizą, a jako prof. uniwersytetu — historią literatury⁷¹; Elija Fincego⁷², redaktora drugiego belgradzkiego przeglądu literackiego, „Književnosti”, który coraz więcej interesuje się krytyką teatralną; wreszcie Dušana Matića i in.

W Chorwacji stale jeszcze jest na widowni największe literackie i krytyczne nazwisko — Miroslava Krleży⁷³, który poprzez swe dzieło krytyczno-literackie w dalszym ciągu żywo oddziałuje na młodych chorwackich i jugosłowiańskich krytyków, zarówno swoimi twórczymi ideami o funkcji sztuki i wszechstronnymi koncepcjami o charakterze literatury, jak również sugestywnym stylem.

W Słowenii działa dwóch wybitnych jugosłowiańskich krytyków: Josip Vidmar⁷⁴ i Boris Zihlerl⁷⁵. Vidmar jest zwolennikiem teorii o tzw. odpowiedzialnym charakterze sztuki i literatury i z niedościgłym talentem odkrywania psychologicznych i psychoanalitycznych przełomów rekonstruuje w dziele literackim świat artystycznych poetyckich wizji, traktując

⁶⁹ Marko Ristić, *Književna politika (Polityka literacka)*, Beograd 1952; *Prostor — vreme (Przestrzeń — czas)*, Zagreb 1952; *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora (Przedmowa do kilku nienapisanych powieści i dziennik do tej przedmowy — 1935)*, Beograd 1953; *Ljudi u nevremenu (Ludzie poniewczasie)*, Zagreb 1956; *Od istog pisca — umesto estetike (Od tego samego pisarza — zamiast estetyki)*, Novi Sad 1958.

⁷⁰ Milan Bogdanović, *Stari i novi, I—V (Starzy i nowi)*, Beograd 1949—1955.

⁷¹ Velibor Gligorić, *Srpski realisti (Serbscy realisci)*, Beograd 1953, II wyd. 1956.

⁷² Eli Finci, *Više i manje od života (Wielej i mniej od życia)*, Beograd 1956.

⁷³ Miroslav Krleža, *Književna kritika (Krytyka literacka)*, „Hrvatska književna kritika”, t. VI, Zagreb 1953.

⁷⁴ Josip Vidmar, *Literarne kritike (Krytyka literacka)*, Ljubljana, Drž. založba Slovenije, 1951; *Meditacije (Medytacje)*, 1954.

⁷⁵ Boris Zihlerl, *Književnost in družba (Literatura a społeczeństwo)*, Ljubljana 1957.

artystyczne dzieło literackie przede wszystkim jako aprioryczne wypowiedzenie się osobowości twórcy. W przeciwieństwie do niego Zihlerl akcentuje ideową i racjonalistyczną stronę literackiej twórczości, dając szeroką socjologiczną analizę w swoich pracach o Prešernie i Cankarze.

Poza renomowanymi nazwiskami jugosłowiańskich krytyków literackich, należących do starszej i średniej generacji, działającej już między wojnami, mamy cały szereg młodszych i najmłodszych krytyków, którzy z powodzeniem kontynuują niezwykle bujną tradycję krytyki literackiej w Jugosławii. Spośród krytyków młodszej i średniej generacji należy wymienić: Dragana Jeremića, Zorana Mišića, Borisa Mihajlovića, Zorana Gavrilovića, Miodraga Protića, Radojića Tautovića, Petra Džiadžića, Jovana Hristića — w Belgradzie; Petra Šegedina, Ervina Šinka, Živka Jeličića, Šima Vučetića, Boža Milačića, Vlatka Pavletića — w Zagrzebiu; Janka Kosa, Draga Šegu, Bojana Štiha, Dušana Pirjaveca w Lublanie; Boška Novakovića, Midhata Begića i Slavka Leovca — w Sarajewie; Dimitra Mitreva, Dimitra Soleva, Mitra Durčinova — w Skoplje, itd. Wielu z wymienionych krytyków wydało już swoje zbiory esejów i artykułów ⁷⁶, inni zaś mają poza sobą piękną liczbę krytycznych prac.

U wielu krytyków czy nawet u większości można by zauważyć mimo poszczególnych odrębności pewne wspólne rysy, charakterystyczne dla kierunku rozwoju współczesnej jugosłowiańskiej literatury i krytyki. Przede wszystkim widoczne jest dążenie do coraz szerszego, wszechstronniejszego określenia artystycznego dzieła literackiego i unikanie jednostronnego przyporządkowywania dzieła do tej czy innej jego właściwości. W tym sensie piękną ilustracją może być wspomniana polemika między J. Vidmarem a B. Zihlerem. Jakkolwiek ci dwaj krytycy reprezentują przeciwstawne koncepcje estetyczne (przeciwstawne właśnie w wyjściowych założeniach), to jednak żaden z nich nie negował znaczenia czy prawidłowości koncepcji swego przeciwnika — obaj podkreślali pierwszorzędną ważność zajmowanych przez siebie stanowisk. I chociaż walka na polu krytyczno-estetycznym toczy się bardzo żywo, to wydaje nam się, iż cechuje ją otwartość i wzajemne poszanowanie — odsłania się w ten sposób mocne

⁷⁶ Zoran Misić, *Reč i vreme (Słowo i czas)*, Beograd 1953; Boris Mihajlović, *Od istog čitaoca (Od tego samego czytelnika)*, Beograd 1957; Zoran Gavrilović, *Kritika i kritičari (Krytyka i krytycy)*, Beograd 1957; Jovan Hristić, *Poezija i kritika poezije (Poezja i krytyka poezji)*, Novi Sad 1958; Ervin Šinko, *Književne studije (Studia literackie)*, Zagreb 1949; tenże, *Falanga antikrista*, Zagreb 1957; Petar Šegedin, *Eseji (Eseje)*, Zagreb 1955; Živko Jeličić, *Lica i autori (Oblicza i autorzy)*, Zagreb 1953; Božo Milačić, *Suze i zvijezde. Književni razgovori (Łzy i gwiazdy. Rozmowy o literaturze)*, Zagreb 1956; Vlatko Pavletić, *Sudbina automata*, Zagreb 1956; Midhat Begić, *Raskršća (Rozdroża)*, Sarajewo 1957; Dimitar Mitrev, *Kriterium i dogma (Dogmat i kryterium)*, Skopje 1956.

i słabe punkty obu stron, co umożliwia czytelnikom pełną orientację w aktualnych problemach literatury.

Drugą właściwością krytyki literackiej są coraz częstsze, ostrzejsze i coraz bardziej udokumentowane żądania dźwignięcia jej na poziom naukowy. Powszechnie panuje przekonanie, że impresjonistyczna krytyka literacka, pozbawiona szerokiej i solidnej podbudowy naukowo-literackiej (estetycznej, teoretyczno-literackiej, historyczno-literackiej, ogólnokulturalnej itd.), nie może już zadowolić współczesnego czytelnika mimo swego pięknościostwa i błyskotliwości. Ostatnio coraz częściej postuluje się krytykę erudycyjną, opartą na nowoczesnych założeniach metodologicznych i orientującą się w stronę estetyczno-strukturalnej analizy, która by uwzględniała samo dzieło literackie, jego artystyczną strukturę i piętno ideologiczne⁷⁷. W związku z tym żąda się opracowania ogólnojugosłowiańskiego i ogólnoeuropejskiego kryterium oceny dzieł literackich⁷⁸. Ten postulat wywołał w swoim czasie żywą reakcję i komentarze, zwłaszcza wśród niektórych pisarzy słoweńskich, którzy pojęli go jako zamach na swobodę literackiego rozwoju w poszczególnych republikach; postulat ten rozumiany jedynie w sensie podniesienia ocen literackiej krytyki na wyższy, europejski stopień, oznaczał zdrową, krytyczną tendencję do utrzymania naszego życia literackiego i twórczości na poziomie europejskiej literatury.

Tak więc i krytyka literacka coraz bardziej zbliża się do ścisłych i naukowych założeń, i niewątpliwie najlepsi i najpoważniejsi jej przedstawiciele wzbogacają jugosłowiańską naukę o literaturze — ściśle założenia metodologiczne tym samym zbliżają krytyków literackich do naukowców tej dyscypliny. W tym względzie w Jugosławii dąży się do zdrowych stosunków w życiu literackim — między pisarzami, krytykami literackimi i pracownikami naukowymi na polu literatury istnieje i dalej utrwała się coraz ściślejszą więź. Krytyka literacka skrupulatnie wykorzystuje rezultaty badawcze naukowców, a nauka o literaturze coraz głębiej i wszechstronnie wnika w kunsztowną tkaninę artystycznej twórczości literackiej i w jej sens.

⁷⁷ Ankieta o krytyce literackiej w czasopiśmie „Savremenič“, 1957 nr 5 i 6 (Uczestnicy: V. Gligorić, D. Jeremić, M. Jurković, S. Leovac, B. Milačić, V. Pavletić, R. Tautović, D. Mitrev); Dragan Jeremić, *Dve epohe kritike (Dwie epoki krytyki)*, „Izraz“, 1957 nr 10; tenże, *Erudicija i duh (Erudycja i duch)*, „Književne novine“, 4 IV 1958; Vlatko Pavletić, *Analiza bez koje se ne može (Niezbędna analiza)*, „Izraz“, 1957 nr 10; Midhat Begić, *Medju knjigama kritike* 1956, „Izraz“, 1957 nr 1—2; Taras Kermauner, *O dveh prevladujočih tipih v sodobni književni kritiki (O dwóch panujących typach w współczesnej krytyce literackiej)*, „Beseda“, 1955, itd.

⁷⁸ Zoran Mišić, *Za jedinstveni jugoslovenski kriterijum (O jedno kryterium jugosłowiańskie)*, „Delo“, 1957 nr 7.

Należy mieć nadzieję, iż wszystko to doprowadzi do doniosłych rozwiązań w jugosłowiańskiej nauce o literaturze. Nadchodzące lata pokażą, o ile słuszne były nasze nadzieje, to znaczy, czy w swoim oczekiwaniu nazbyt nie zaufaliśmy sobie. Chcielibyśmy, aby pokazało się, że byliśmy — nie skromni, ale właśnie realni.

Sarajewo, maj 1958

Z języka serbochołwackiego przełożył

Stanisław Kaszyński

II. RECENZJE

Marius-François Guyard, *LA LITTÉRATURE COMPARÉE. Avant-propos de Jean-Marie Carré*. Paris 1951, Presses Universitaires de France. 1^{re} édition. „Le point des connaissances actuelles »Que sais-je?«“, ss. 126.

Wśród kilkuset (ponad 200) prac uniwersyteckich z zakresu literatury porównawczej, które ukazały się we Francji po wojnie, rozprawka Guyarda jest próbą usystematyzowania i sklasyfikowania dotychczasowych wyników badań komparatystycznych, próbą mającą ambicje „sprecyzowania metod badawczych“ i uporządkowania materiału historyczno-literackiego z zakresu badań literatury porównawczej. Zmierza do ustawienia pewnych problemów teoretycznych, do ustalenia pewnych definicji, poza tym jednak zastrzega się przed podjęciem dyskusji teoretycznych, najwięcej miejsca poświęcając sygnalizowaniu pozycji bibliograficznych, zaopatrując je w komentarz analityczny i wartościujący.

Zagadnienia teoretyczne są rozproszone w materiale historyczno-literackim, nie one bowiem najbardziej interesowały autora. Przedmiot rozprawy został ujęty w osiem rozdziałów, z których cztery pierwsze noszą charakter bardziej teoretyzujący, a pozostałe mają służyć jako przewodnik komparatysty. Tak zatem w części pierwszej znajdujemy definicję literatury porównawczej, określenie zakresu jej badań i omówienie wyposażenia warsztatu komparatysty. Druga część ana-

lizuje przedmiot badań literatury porównawczej, wskazuje niebezpieczeństwa, którymi grożą środki badawcze; wreszcie relacjonuje i komentuje dotychczasowy dorobek komparatystyki zmierzając do wytyczenia najbardziej aktualnych potrzeb, do zmobilizowania komparatystów, by wypełnili braki. Rozprawa kilkakrotnie deklaruje swój cel bibliograficzno-użytkowy odcinając się od postawy teoretyzującej i dyskursywnej. Potwierdza to w recenzji p. Voisine¹ zestawiając pracę Guyarda z wcześniejszą rozprawą P. Van Tieghema noszącą ten sam tytuł i podkreślając użytkowy charakter pracy (*Son mérite est d'être pratique*).

*
* *

Guyard nie zdradza ambicji tworzenia jakiegokolwiek nowego systemu badań komparatystycznych. Wkład jego w tym zakresie ma na celu „sprecyzowanie metod naukowych“. Pisze wprost: „Praca niniejsza unika starannie sporów teoretycznych, często złudnych w tej dziedzinie; literatura porównawcza wymaga po prostu wyłożenia metod i osiągnięć“. Rzecz jednakże nie jest taka prosta, jak chciałaby ją widzieć Guyard. Definicje autora nie są zawieszane w próżni. Ich treść je klasyfikuje i przydziela do określonych znanych już komparatystyce kie-

¹ „Revue de Litt. Comp.“, 1952 nr 2, s. 287.

runków. Zapewne definicje te nie tworzą jednolitego, pełnego i konsekwentnego systemu. Zastrzeżenie przed przyjęciem terminologii Van Tieghema w określeniu pojęcia „literatura porównawcza” nie potrafi zagwarantować autorowi odrębności i niezależności jego stanowiska (w dalszych tezach) od kierunku „literatury ogólnej”. Bo jakkolwiek pod względem obiektu badania odrębność stanowiska zostaje zachowana (w zakresie badań literatury porównawczej wchodzi — zdaniem Guyarda — twórcy nieprzeciętni i dzieła niosące określony wkład w historię kultury), to już w zakresie środków i narzędzi badawczych metody się zazębiają. Eklektyzm stanowiska autora sugeruje już twierdzenie, że „metoda badań [komparatysty] winna się dostosować do różnorodności jego poszukiwań”. To znaczy, że fakty i okoliczności towarzyszące badanym zjawiskom literackim mają decydować o wyborze metody i narzucić ją badaczowi; nie jest ona zatem ustalona z góry, ale jedynie *ad hoc* potrzeb.

Eklektyzm ten sięga głębiej. Środki badawcze sprowadzają się do analizy wielorakiego rodzaju wpływów i oddziaływań (nie wyłącznie wpływów *stricto sensu* literackich). Kryterium rozstrzygającym o wyborze wpływów poddawanych badaniom jest ustalenie, czy między pisarzem a środowiskiem albo między dziełem a odbiorcą zachodzi określony związek (relacja). Choć więc w tym punkcie Guyard szczególnie odcina się od metody badawczej „literatury ogólnej” (wyraźnie chodzi tu o wykreślenie przypadkowych zbieżności między zjawiskami), mimo to jednak staje na stanowisku badania „związku-stosunku”, zachowuje pełną rezerwę i niemal rezygnację w stosunku do źródeł. Kładzie silny nacisk na precyzyjne rozróżnianie rodzaju wpływów; używa trzech terminów dla rozróżnienia: 1. *influences* = wpływy: a. osobiste, b. techniczne, c. intelektualne, d. zapożyczenia; 2. *sources* = źródła (przyczyna sprawcza, to co dotyczy „ta-

jemnicy tworzenia”); 3. *ambiances* = taine'owskie *milieu*.

W dbałości o nieskażoność rezultatów badania przeciwstawia się poszukiwaniu genezy (wychodząc z założenia, iż przyczyn sprawczych dzieła nie da się z całkowitą pewnością ustalić, a jedynie w przybliżeniu określić związki), w czym w efekcie zgodny jest ze stanowiskiem Van Tieghema („literatura ogólna”).

Cel badań komparatystycznych według przedmówcy Guyarda (J. M. Carré, współzałożyciela „Revue de Litt. Comp.”) „nie tkwi w oszacowaniu oryginalnych wartości dzieła, ale polega na sięgnięciu do przekształceń, które każdy naród, każdy pisarz usiłuje nadać swym zapożyczeniom”. Badania te zmierzają do „rozróżnienia naleciałości narodowych w elementach wspólnych każdej z narodowości europejskich i określenia wpływu jednej literatury na drugą; dla każdej z tych wielkich przemian jedynie komparatyzm zdolny jest wypełnić to zadanie”. (Tu na marginesie trzeba dodać, że Guyard przyjmuje dla przedmiotu badań komparatystyki podział narodowy, a odrzuca w zasadzie potrzebę badań folklorystycznych. A więc znów widać nawiązanie do kierunku „literatury ogólnej”).

Z tak pojętą funkcją literatury porównawczej łączy się typ wartościowania charakterystyczny dla komparatyzmu pozytywistycznego. Konsekwencją tak postawionego celu komparatystyki i tego typu wartościowania jest na specjalną uwagę zasługujące ujęcie zagadnienia historii wątków literackich i rodzajów literackich. Twórcza trawestacja motywów, jak i twórcza ewolucja postaci literackich (w rodzaju Fausta czy Don Kichota) na przestrzeni wieków kształtujących się z biegiem rozwoju prądów filozoficzno-kulturalnych, a więc nowa wersja starożytnego choćby wątku (*Antygona* Anouilha) ukazana w aspekcie aktualnym współczesności — to najwdzięczniejszy materiał dla komparatystyki. Wyliczając szereg tego rodzaju

motywów (np. ewolucja Don Juana od de Moliny po Byrona), ukazując rozwój wątku Edypa od Sofoklesa aż po Gide'a Guyard wyjaśnia: „Zainteresowanie natchmiaszt przenosi się z sytuacji na symbol — człowieka, który wbrew swej woli postąpił źle; od Sofoklesa do Gide'a poprzez Corneille'a można towarzyszyć przekształceniom tego symbolu. Charakter badania zmienia się — staje się studium jednego z tych typów legendarnych, które odnajdujemy dalej“.

Specjalnie — w ślad za J. M. Carré — autor zwraca uwagę na ewolucję koncepcji Don Juana (Fausta, Manfreda czy Kaina), na odnajdywanie pod „różnymi maskami“ tej samej gwałtownej przemiany i „afirmacji indywiduum“ i śledzenie poprzez różne, ale pokrewne sylwetki bohaterów „dziejów pewnej idei“, „sposobu odczuwania“ i „stylu życia“, a nie „teorii“ czy „typu“. I znów na marginesie zagadnienia należy zaznaczyć, że Guyard w klasyfikacji kryteriów wchodzących w skład warsztatu komparatysty starannie wylicza i komentuje typ literackich postaci: odmawiając np. sensu badaniom w grupie tzw. *types généraux* (typów ogólnoludzkich) różnych zresztą kategorii postaci, np. gracza, skąpca, żołnierza itp., dostrzega równocześnie cel w rozpatrywaniu typu reprezentującego określoną narodowość — te bowiem jego zdaniem „rzucają światło na wzajemne kontakty intelektualne i polityczne dwu narodów“. Trudno jednak pojąć, dlaczego tak kategorycznie autor wykreśla z tego cyklu postacie historyczne, np. Napoleona, uzasadniając to faktem, iż pisarz w kreowaniu takich sylwetek skrupowany jest wiedzą historyczną, której nawet twórcza pomysłowość nie zdoła przezwyciężyć. Wiadomo z góry — pisze — „iż nikt z Napoleona nie zrobi imbecyla“. To oczywiście, ale nie tego rodzaju warianty są potrzebne. A w takim razie, gdy jednocześnie zostają eksponowane na pierwszy plan postaci biblijne („których rysunek daleki od wyczerpania nieustannie się odna-

wia“), należałoby zapytać autora, czy np. z Kaina próbował kto uczynić opiekuna Abła albo z szatana skomponować postać anioła. By na to odpowiedzieć, wypadałoby wpierw postawić autorowi pytanie, dlaczego włączył sylwetki biblijne do grupy legendarnych.

Na tej samej płaszczyźnie, co motywy i wątki w polu widzenia komparatystyki, stawia autor sprawę rodzajów, twierdząc, że „formy literackie odpowiadają różnorodnym wymaganiom zarówno pisarzy, jak i odbiorców. Funkcja ich może się rozwijać lub pozostać bezużyteczną“. Wśród badań nad związkami typu literackiego gatunki literackie mają dostarczyć pierwszorzędного materiału porównawczego i służyć za nieomyłne kryterium w badaniach komparatystycznych. Droga ewolucji pewnych rodzajów może najtrafniej zaprowadzić do źródeł powstania każdego z nich, jak i wskazać wkład poszczególnych pisarzy i określonych narodowości do ich ukształtowania. Ewolucja chwytów literackich i częstek kompozycyjnych poszczególnych rodzajów wytycza międzynarodowy szlak założeń i przekształceń. W skali powstawania, rozwoju i zanikania gatunków dostrzega autor obszerny teren dla aktualnych badań komparatystycznych: „należałoby poddać testom komparatystów współczesną powieść, która, obciążona z początku konwencjami, zdaje się uwalniać od technicznych narzutów: symultaneizm, monolog wewnętrzny itp. Wpływy amerykańskie na rodzaj powieściowy we Francji winny być systematycznie zbadane. Wśród wielu zagadnień, które domagają się takich studiów, najciekawszy byłby z pewnością fakt, iż od pewnego czasu (od ok. 1930 r.) francuscy powieściopisarze trzymają się szkoły Faulknera, Dos Passosa czy Steinbecka. Ścisła i historycznie uzasadniona odpowiedź na to pytanie rzuciłaby z pewnością nowe światło na ewolucję techniczną, jak i intelektualną naszej powieści“.

Badania literatury porównawczej na linii rozwoju gatunków literackich Guyard obwarowuje zastrzeżeniami: a. bezwzględnie ścisłym określeniem rodzaju lit. i nieograniczaniem (w czasie i przestrzeni) środowiska odbiorców; b. udokumentowaniem dowodu zapożyczeń (przy rozróżnieniu na zapożyczenie proste i nieproste); c. oceną wzajemnego oddziaływania (relacji) autora i rodzaju lit.: czym pisarz rozwinął dany rodzaj lub w czym go ograniczył, czy wreszcie i w jakim stopniu „uległ” rodzajowi. O takim oddziaływaniu formy na twórcę pisał niegdyś W. Borowy: „Zasugerowanie klimatem dzieła (elegia, oda, ballada) pociąga za sobą zasugerowanie formy, a więc wątek balladowy narzuci pisarzowi (który się zainteresował danym wątkiem i przejął nastrojem) i formę ballady”². Dla uzasadnienia wagi problemu Guyard przypomina walkę Corneille’a z zasadami kompozycji Arystotelesowego realizmu: „Literatura porównawcza zdoła pokazać np. angielskich klasyków w więzach formuł tragedii Racine’a”.

Zagadnienie formy dzieła potraktowane więc zostało dosłownie jako pewien typ wpływu (relacji) literackiego na twórcę.

W kontakcie pokazanych przez Guyarda celów badawczych literatury porównawczej, w kontekście uwzględnionych środków badania, a także obiektu badania można ustalić pozostałe cechy „metody” Guyarda, mianowicie:

1. koncepcja ta przyjmuje za obiekt badań wybrane dzieła i wybrane zagadnienia literatury, a więc indywidualizuje (zgodnie z kierunkiem komparatyizmu czystego);

2. rzuca na warsztat analityczny wszelkie zjawiska i okoliczności, w pierwszym rzędzie literackie, ale i pozaliterackie, pozostające w jakiegokolwiek relacji z twórcą dzieła, aby wyłowić z nich wiedzę

o autorze i dziele (wg kier. „literatury ogólnej”), mamy więc do czynienia z metodą socjologiczną;

3. powstrzymuje się jednak od wszelkich orzeczeń dotyczących genezy dzieła („lit. ogólna”);

4. przyjmuje wartościowanie z punktu widzenia cech artystycznych za punkt wyjścia („lit. ogólna”), ażeby w końcu sięgnąć do oceny wynikłej z wkładu określonego dzieła w łańcuch ewolucyjny tego typu zjawisk (komparatyzm pozytywistyczny).

Równorzędnym celem jest — zgodnie z kierunkiem porównawczo-folklorystycznym — „ustalenie motywów i wątków, form rodzajowych w ich postaci podstawowej i elementach zmiennych, ustalenie charakteru tej zmienności...” Ale równocześnie sięga także do kierunku historycznoliterackiego, gdzie celem badania jest ukazanie ewolucji pewnej idei w historii kultury.

We Francji rozprawa Guyarda spotkała się z dużym uznaniem. Recenzja zamieszczona w „Revue de Littérature Comparée” jest na ogół — poza wytknięciem kilku drobnych usterek w zakresie informacji historycznoliterackich — pozytywna. Docenia wartość użytkową — podręcznikową rozprawy, zwraca uwagę na fakt, iż Guyard „oparł się pokusie kroczenia po śladach Van Tieghema i pozostał wierny swemu mistrzowi J. M. Carrému”. Poza tym recenzja ta zajmuje się niemal wyłącznie stroną bibliograficzną i historyczno-encyklopedyczną pracy.

Innym dowodem oficjalnego uznania dla rozprawy Guyarda jest fakt dwukrotnego powołania się na nią (w związku z zagadnieniem przedmiotu zestawienia w literaturze porównawczej i roli wpływów) w czasie obrad kongresu profesorów francuskich na uniwersytetach brytyjskich w dniu 23 marca 1952 r. w Worcester College.

² W. Borowy, O wpływach i zależnościach w literaturze, Kraków 1921, s. 9.

Francis Fergusson, *THE IDEA OF A THEATER* (The Art of the Drama in Changing Perspective), Doubleday Anchor Book Garden City, New York 1955.

Wydana w r. 1955 praca Fr. Fergussona z historii i teorii dramatu jest reedycja książki tego autora opublikowanej w r. 1949 przez Uniwersytet w Princeton, w którym Fr. Fergusson pełni od r. 1948 funkcję kierownika seminarium z zakresu krytyki literackiej. Zanim objął to stanowisko, wykładał historię literatury i dramatu w Bennington College.

Po ukończeniu studiów w Uniwersytecie Harvarda i w Oksfordzie pracował w teatrze Laboratory w New Yorku w charakterze pomocnika dyrektora. Studiując jednocześnie teatrologię pogłębił swą praktyczną wiedzę o teatrze. Uniwersytet w Princeton wydał niedawno drugą jego pracę o elementach dramatycznych *Boskiej Komedii* Dantego pt. *Dante's Drama of Mind; A Modern Reading of the „Purgatorio“*. Studia nad *Boską Komedią* odegrały pewną rolę w kształtowaniu niektórych koncepcji badawczych Fr. Fergussona.

The Idea of a Theater jest interesującą pracą krytyczną o szeroko zakrojonej perspektywie: od antyku do współczesności. Podstawowe zagadnienie i cel pracy wyjaśnia częściowo podtytuł — *The art of drama in changing perspective*. Nie jest to jednak praca historyczno-badawcza w ścisłym znaczeniu tego słowa. Autor wybrał po prostu kilkanaście tematów z zakresu dramaturgii. Dokonał wyboru spośród najwybitniejszych, jego zdaniem, lub najbardziej charakterystycznych dla pewnych epok autorów dramatycznych, aby na podstawie jednego z ich dzieł, wyjaśnić jego strukturę, wykazać ogólną ideę teatru i dramatu danego okresu historycznego. Zagadnienie zostało więc już *a priori* zacieśnione, przez co studium Fr. Fergussona nie może być traktowane jako dzieło pretendujące do budowania historycznych syntez lub teoretycznych uogólnień.

Stwierdza to zresztą sam autor w przedmowie: „Nie zamierzałem tworzyć historii dramatu, a dobór przykładów daleki jest od doskonałości“ (s. 20).

Wybór autorów i ich dzieł przedstawia się, jak następuje: Sofokles: *Król Edyp*, Racine: *Berenika*, Wagner: *Tristan i Izolda*, Shakespeare: *Hamlet*, Ibsen: *Upiory*, Czechow: *Wiśniowy sad*, dalej następują uwagi na temat twórczości Pirandella, Cocteau, Obeya, S. T. Elliota.

Fr. Fergusson wybrał tematy, które uważał za najbardziej charakterystyczne i ciekawe. Nie ujął ich jednakże w formę poszczególnych esejów, lecz usiłował stworzyć pewną całość kompozycyjną. Kryteria podziału są dość płynne i potraktowane przez autor w sposób dość dowolny. Wynika to z świadomego niejednokrotnie oderwania od gruntu historycznego w poszukiwaniu pewnych ogólnych idei teatru.

Ostatecznym wnioskiem autora jest postulat współczesnego, poetyckiego, a zarazem realistycznego dramatu. Sprawę tę porusza w ostatnim rozdziale zatytułowanym „The unrealised idea of a theater“ (Nie realizowana idea teatru). Za ostatnich przedstawicieli żywotnego teatru nowoczesnego uważa Ibsena i Czechowa, najwybitniejszych reprezentantów okresu, który ochrzcił mianem *modern realism* (nowoczesny realizm). Warto tu zacytować niektóre ustępy ilustrujące częściowo „ideę teatru“ Fergussona, ideę zagubioną, zdaniem autora, w teatrze międzywojennym i teatrze dzisiejszym: Ostatnim żywotnym teatrem, jaki posiadaliśmy, był teatr nowoczesnego realizmu (*modern realism*). Ibsen i Czechow, którzy przyjęli konwencję „mieszczańskiego salonu“ wraz z jego ograniczoną świadomością ludzkiej egzystencji, mogli mimo to uważać swe sztuki za „zwierciadła natury“. Niektórzy współcześni dramaturdzy próbują kontynuować tę tradycję. Odets i Tennessee Williams posiadają wycucie poetyckiego teatru opartego o nowoczesny realizm [...] Noel Covard pokazuje przylegającą do sypial-

ni i baru bawialnię, która utraciła już swe dawne znaczenie [...] Pisarze posiadający świadomość społeczną ukazują w swych dramatach fotograficzne kopie proletariackich kuchni, zebrania związków zawodowych, obozy wojenne itd. Lecz wszystkie te rzeczy nie różnią się od siebie niczym zasadniczym. Są „pułstynią absolutnych podobieństw“, jak to określa S. T. Elliot. U Ibsena i Czechowa „salon“ stawał się ogniskiem ówczesnego życia i dlatego znaczenie jego było doniosłe nawet w jego ponurym, złowróżbnym sensie — stawał się bowiem tym, co H. James nazywa „społecznym znakiem rozpoznawczym“. Prostem elementem tych sztuk można było przypisać symboliczne znaczenie, czaiła się w nich ukryta poezja teatru. Widzieliśmy w dziełach Shawa i Pirandella, jak ów „burżuazyjny salon“ tracił swe znaczenie. Otwierała się droga dla nowoczesnego teatru poezji. Lecz kiedy ten teatr uwolnił się od ograniczeń „nowoczesnego realizmu“ — tracił swe znaczenie we współczesnym społeczeństwie, swój rozgłos i zrozumienie, przestał być „zwierciadłem natury“ (s. 236).

Omawiając artystyczny triumf francuskiego teatru okresu międzywojennego autor stwierdza, że nie spełnił on swej zasadniczej i właściwej funkcji. Konwencji tego teatru, nie określiła jakaś zasadnicza idea. Jego integralność i artystyczną swobodę okupiono zbyt wysoką ceną. Podobnie przedstawia się sprawa i w dzisiejszym teatrze amerykańskim mimo jego niejednokrotnie wysokiego poziomu artystycznego. Ostatecznie, stwierdza Fr. Fergusson, w jakikolwiek sposób podejmiemy do tego zagadnienia, będzie ono zawsze związane ze stanem współczesnej kultury. Dlatego problem „idei współczesnego teatru“ jest zbyt skomplikowany i wręcz niemożliwy do rozwiązania.

Wobec niemożności wskazania dróg wyjścia z impasu naszej kultury i związanego z tym impasu współczesnego teatru Fr. Fergusson zaleca lekturę kla-

syków tej miary co Sofokles, Szekspir i Dante jako wzorów najdoskonalszych.

Uwagi tego rodzaju dobrze są znane czytelnikowi polskiemu z innych źródeł. Ale zbieżność tych opinii z poglądem amerykańskiego krytyka i teatrologa nie jest na pewno przypadkowa. Mimo dowolności pewnych tez, budzących nieraz sprzeciw, studium Fr. Fergussona jest interesującą pracą krytyczną ze względu na swój rozmach myślowy i oryginalność spostrzeżeń.

Szczególnie cenne są rozdziały, w których autor analizuje *Króla Edypa*, *Hamleta*, *Upiory* i *Wiśniowy sad*. Te egzemplifikacje ukazują rangę Fr. Fergussona jako krytyka literackiego i wykładowcy historii dramatu. Ilustrują również jego znajomość sztuki aktorskiej wyrobioną poprzez praktykę w Laboratory Theater w New Yorku. Dlatego też jego uwagi dotyczące np. „teatralności“ sztuk Ibsena czy Czechowa, Pirandella czy Cocteau są w wielu wypadkach słuszne.

Oczywisty jest również wniosek Fergussona w sprawie bankructwa idei teatru współczesnego, który przestał być „zwierciadłem natury“. Trudno natomiast zgodzić się z niektórymi teoretycznymi założeniami autora. Podstawą jego rozważań jest poetyka Arystotelesa. Stąd czerpie definicję akcji, fabuły, harmonii i rytmu. Mimo stwierdzenia, że nie może być ona narzędziem analizy nowożytnego dramatu, powraca do tych określeń w zmodyfikowanej formie. Dlatego jasny na ogół tok wykładu staje się miejscami niezrozumiały.

Nie chodzi tu również o idealistyczne koncepcje autora, które wywołują zaskakujące nieraz skojarzenia, jak np. zestawienie II aktu *Wiśniowego sadu* z VIII pieśnią Dantejskiego *Czyśćca*! Można je traktować jako subiektywne i poetyckie dygresje. Ważna jest jednak sprawa inna: kwestia jasnego i precyzyjnego określenia pewnych pojęć i terminów. Wyjaśnienie terminu *modern realism* (nowoczesny realizm) nie jest dostatecznie jasne. Autor posługuje się tym określe-

niem dosyć często i stosuje go w rozważaniach na temat dzieł Cocteau i Obeya, sztuk Pirandella i Shawa, choć w stosunku do wielkiego komediopisarza angielskiego posługuje się i terminem — shawizm. Nie spotykamy na ogół ściśle sprecyzowanej terminologii w pracy Fr. Fergussona, choć usiłuje on definiować pojęcia i określenia. Natomiast często spotykamy się ze zwrotami w rodzaju „teatr poetycki“, „teatr mitu“ itd.

W zakresie zagadnień dotyczących kunsztu aktorskiego powołuje się autor na teorię i praktykę Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki. Dopatruje się w niej empirycznej i racjonalistycznej realizacji założeń Arystotelesa na temat „naśladownictwa akcji“.

Praca Fr. Fergussona, niezależnie od zastrzeżeń natury merytorycznej, jest bardzo interesującym studium krytycznym na temat teatru i dramatu.

Wanda Lipiec

OB OCZERKIE. Sbornik statiej pod redakcją P. F. Jusziina. Izdatielstwo Moskovskoho Uniwersiteta (Moskwa) 1958, ss. 234+6 nlb.

Zmiany zachodzące w organizacji form życia ludzkiego są jednym z głównych źródeł kształtowania się nowych gatunków literackich. Literatura, będąc artystycznym zwierciadłem życia, dostosowuje swe możliwości do nowych kształtów świata, którym chce dać najwerniejszy i najdoskonalszy wyraz, poszukuje najwłaściwszych środków dla owej artystycznej, twórczej reprodukcji. Dawne formy literackie okazują się niewystarczające, wiele istniejących już gatunków literackich nie może spełnić nowych zadań. Rodzi się potrzeba kształtowania bardziej aktualnych, nowoczesnych gatunków literackich.

Jest rzeczą i charakterystyczną, i zupełnie zrozumiałą, że okresami narodzin nowych gatunków literackich, względnie odnowienia niektórych już istniejących przez nadanie im precyzyjnych kształ-

tów i wyposażenie w nową funkcję artystycznego oddziaływania — są te chwile dziejowe, w których dokonują się poważniejsze przemiany natury społecznej. To, co można by uznać za „modę literacką“, okazuje się w gruncie rzeczy wynikiem reagowania na zmiany w społecznym obrazie świata, przełożonym na język literackiej kompozycji. Tu tkwi źródło zmian gatunkowych, gatunkowego odnowienia motywów faktycznie istniejących, tu mieści się geneza nowego bohatera (negatywnego lub pozytywnego), tu znaleźć można przyczynę nowych walorów ideowych. Przykładem, zasługującym na gruntowne opracowanie monograficzne, na źródłach oparte, może być seria zmian w formach literackich zaistniała wobec kruszenia się feudalnej struktury społecznej, w okresie zanikania form życia dworskiego, w epoce kształtowania się zwycięskiego mieszczaństwa, a potem — w okresie rewolucji proletariackiej, w okresie formowania się porządku socjalistycznego. Szczególnie ciekawą sferę zjawisk roztaczają dzieje nowożytnej powieści, od mieszczańskiej, obyczajowej, po współczesną polityczną, reportażową. Przywiedzione w poprzednim zdaniu określenia przymiotnikowe nie są bynajmniej przypadkowe i dowolne, lecz bliższa ich analiza i wylegitymowanie nie należą do przedmiotu niniejszych uwag.

Wiek XX, a zwłaszcza okres od pierwszej wojny światowej, przyniósł wiele faktów zmieniających oblicze świata tak w sferze polityczno-społecznej, jak kulturalnej i cywilizacyjnej. Powstanie pierwszego państwa socjalistycznego wyznaczyło granice nowej epoki, niebywale szybki rozwój techniki przeorał nie tylko przemysłową strukturę świata, ale wtargnął w dziedzinę kultury (film, radio, telewizja). Rzeczy odległe stały się bliskie, rzeczy nieznane musiały stać się znane, bo od tego zależeć mogła nie tylko niepodległość, ale i istnienie narodów. Granice kultur zaczęły przebiegać wedle nowej, dotychczas nie znanej

siatki. Gwałtownie rozszerzył się zakres zainteresowań człowieka, potrzeba poznania stała się koniecznością dokładnego poznawania i gruntownej wiedzy. Wzrosło znaczenie prasy. Prasa stała się niezbędnym artykułem poznawczej konsumpcji dla milionów.

Jakaż w tym stanie rzeczy wyznaczona została rola literaturze, jaką rolę literatura wyznaczyła samej sobie? Nie tu miejsce, aby szukać odpowiedzi na te pytania z całą docieklivością, nie tu okazja do formułowania tych odpowiedzi. Na jedno wszakże wypadnie zwrócić uwagę w związku z książką, która jest źródłem tych rozważań. Wobec tak bardzo zmieniającego się obrazu świata, wobec nowych potrzeb czytelnicznych literatura zaczyna wypracowywać nowe, aktualne formy artystyczne, mogące sprostać nowym zadaniom. Obok paru innych formować się zaczyna nowy gatunek literacki dostosowany do okoliczności, uzbrojony w odpowiednie środki przedstawieniowe i interpretacyjne, obdarzony nową funkcją. Gatunek ten gromadzi konkretne fakty i na konkretnych faktach się opiera, prezentuje je wedle z góry przyjętych założeń, wyjaśnia i interpretuje, przynosi określony materiał poznawczy, skomponowany wedle zasad eliminacji szczegółów drugorzędnych i koncentracji wokół planu zasadniczego, relacjonuje, informuje, przedstawia i naświetla. Gatunkiem tym jest *reportaż* i wszystkie jego formy pochodne. Problematyce *reportażu* publicystycznego i literackiego poświęcona jest praca zbiorowa pod redakcją P. F. Jusztina *Ob oczerkie*.

Książka, o której mowa, nie jest wyczerpującą monografią gatunku, który zwykliśmy nazywać „*reportażem*“. Jest to zbiór rozpraw historycznoliterackich i teoretycznoliterackich poświęconych temu naczelnemu problemowi. W skład książki wchodzi nast. prace: 1. W. Pielt: *M. Gorkij ob oczerkie*, 2. P. Jusztin: *O žanrie oczerkowej litieratury*, 3. M. Łapszin: „*Rajonnyje budni*“

Walentina Owieczkina, 4. W. Czajmajew: *Problema charaktiera w oczerkach* W. Tendriakowa, 5. I. Demin: „*W dorogie i doma*“ W. Poltorackoho, 6. A. Kogan: „*Žizń, žanr, mastierstwo*“ (Zamietki ob oczerkach i rasskazach I. Antonowa, S. Załygina, G. Bakłanowa, G. Trojepolskoho), 7. M. Czeriepałow: *Glubokije korni* (ob oczerkach Anatolija Kalinina), 8. Bibliografia.

Szczególną uwagę poświęcimy rozprawie P. Jusztina *O žanrie oczerkowej litieratury* (s. 36—54).

Najpierw parę słów na tematy terminologiczne. Rosyjskie słowo *oczerk* ma znaczenie dość bogate. Tłumaczyć je można jako: zarys, szkic, opis, studium, *reportaż*. Jako termin używane jest ono od dawna w zastosowaniu do literatury naukowej i publicystycznej (*studia*, *szkice*). Dzięki swemu żywemu znaczeniu etymologicznemu mogło być wprowadzone w sposób zupełnie naturalny jako nazwa gatunku publicystycznego i artystycznego (literackiego). Nowy gatunek literacki (wzgl. „gatunek odnowiony“ i bujnie się w piśmiennictwie współczesnym krzewiący) nie wymagał terminu importowanego. (Na naszym terenie określenia: *sprawozdanie*, *sprawozdawca* ograniczają się w zasadzie do relacji sportowych lub sądowych. Rangi teoretycznoliterackiej określenia te nie uzyskały). Ta historyczna odmienność terminów *oczerk*, *reportaż* inaczej lokuje te gatunki w tradycji literackiej: *oczerk* wydaje się znacznie starszy, ma przynajmniej w świadomości czytelników bogatą przeszłość, *reportaż* tchnie nowością, jest zupełnie nowy, a w każdym razie zupełnie nowym się wydaje. Jedno i drugie poczucie językowe ma swoje głębsze uzasadnienie, ma swoją rację. Ma się wszakże wrażenie, że na terenie terminologii, jaką operuje polski czytelnik, termin *reportaż* wyraziściej odgranicza nowe elementy morfologiczne i kompozycyjne gatunku w tej jego postaci, jaką posiada i w dalszym ciągu rozwija na przestrzeni ostatnich lat bodajże czterdziestu.

Literatura reportażowa ma bogate tradycje. Ten właśnie fakt skłania Juszin do wypowiedzenia nast. tezy: „Oczerk [posługujemy się tu na razie terminem rosyjskim] był zawsze jedną z najbardziej aktywnych form literatury narodowej. Prawdziwość w przedstawieniu rzeczywistości, charakteryzująca całość naszej twórczości artystycznej, wyraziście zaznacza się w gatunku *oczerka*“. To bogactwo tradycji literackiej skłania do sklasyfikowania tego gatunku jako zjawiska literackiego bynajmniej nie nowego. W tym miejscu wszakże warto zwrócić uwagę na fakt (dość słabo u Juszina podkreślony), iż reportaż w nowoczesnym rozumieniu prezentuje całą gamę nowych właściwości morfologicznych i kompozycyjnych.

Słusznie stwierdza Juszin, iż *Podróż z Petersburga do Moskwy* A. Radiszczewa to daleka wprawdzie w czasie, ale chyba niewątpliwa parantela. Autor nie rozwija nasuwających się tu wniosków ani nie kreśli szczegółowszej genezy literackiej gatunku. A przecież wydaje się, że właśnie modne w w. XVIII „podróże sentymentalne“ (L. Sterne!) uznać można za protoplastów gatunku reportażowego (z wszelkimi naturalnie zastrzeżeniami natury historycznej). Niesentymentalna, realistyczna i demaskatorska *Podróż* Radiszczewa wyznacza genezę tego gatunku w Rosji. Znane w Europie podróże sentymentalne, oparte na dwojakim materiale: na świecie zewnątrznych oraz na wewnętrznych przeżyciach obserwatora, wniosły też same elementy do gatunku literackiego charakterystycznego dla naszej współczesności (naturalnie, o ile ta właśnie linia genetyczna zostanie uznana za przeprowadzoną prawidłowo): obiektywnie stwierdzony materiał faktów zewnętrznych, realnie istniejących, oraz jego indywidualną (kierunkową) interpretację.

Wprowadzone na wstępie uwagi natury ogólniejszej w tym właśnie miejscu zyskują swą właściwą przydatność. Reportaż jest tym gatunkiem literackim, który

najżywiej reaguje na bogate, złożone, aktualne i absorbujące uwagę powszechną zjawiska współczesności. Moment ten dostrzega Juszin, pisząc o roli reportażu w okresie rewolucji, budownictwa podstaw socjalizmu, wojny narodowej, w informowaniu o życiu narodów poza granicami Związku Radzieckiego, rozwodząc się na temat kształtowania i doskonalenia tego gatunku.

Co jest istotą gatunku reportażowego?

Elementem najważniejszym jest charakter materiału, na którym reportaż się opiera. Musi to być materiał „faktyczny“, realnie istniejący, będący konkretnym elementem rzeczywistości. Literackiej rzeczywistości reportażu musi odpowiadać pewna paralelnie istniejąca rzeczywistość pozaliteracka. „Reportaż nie może być skonstruowany z materiału wymyślonego“ — stwierdza Juszin. Tak swoiście rozumiana „prawda i zmyślenie“ w przedmiocie utworu literackiego jest jednym z kryteriów wyróżniających reportaż od innych gatunków literackich.

Jest to jednakże dopiero wstęp do zagadnienia. Reportaż nie jest i nie może być fotograficznym odwzorowaniem rzeczywistości. Wszelki naturalizm i niewolnicze „naśladownictwo“ są zabójcze dla reportażu, niweczą jego wartość i wymowę. Reportażowi towarzyszy pewne założenie myślowe, wymagające eliminacji tego wszystkiego, co dla myśli naczelnej jest drugorzędne, a więc zbędne. Reportaż jest przeto nie rekonstrukcją pewnej rzeczywistości, lecz takim jej artystycznym przekonstruowaniem, aby istota zjawiska będącego przedmiotem przedstawienia po wyeliminowaniu elementów mniej istotnych wystąpiła w całej swej naturalnej prawdzie. Fakty ukazane w reportażu występują więc nie same przez się, ale w ukształtowaniu nadanym im przez sprawozdawcę.

Reportaż, będąc artystycznym „przekonstruowaniem“ obrazu rzeczywistości, musi być równocześnie publicystyczną, polityczną analizą reprodukowanych zjawisk. Zadaniem reportażu jest nie me-

chaniczne pokazanie pewnego wycinka rzeczywistości, lecz obraz kierunkowy. Ponieważ rzeczywistość jest niezwykle skomplikowana i złożona, odpowiednia analiza staje się tu czymś niezbędnym. Dlatego też reportaż, tak obficie eksploatowany przez prasę, stoi na pograniczu publicystyki, jest rodzajem publicystyki.

Zmyślenie „w zasadzie” obce reportażowi — nie jest czymś, co w żadnym wypadku nie może mieć w reportażu miejsca. Granice są tu dość płynne, z tym wszakże, że wszelkie zmyślenie spełnia rolę zdecydowanie pomocniczą. Jest ono w pełni podporządkowane elementowi realnemu, samo jest zjawiskiem natury kompozycyjnej, nie jest tworzywem, lecz co najwyżej spoiwem. Jest twórczą licencją pisarza zdającego sobie sprawę z granic gatunku i granic swych uprawnień.

Juszin zadaje sobie bardzo istotne pytanie, jaka jest w zasadzie różnica między reportażem a innymi gatunkami opartymi również na faktach rzeczywistości. Czym się różni reportaż od np. opowiadania czy opowieści będących relacjami faktów naprawdę zaistniałych? Pytanie rzeczywście pierwszorzędnej wagi, ale odpowiedź, jakkolwiek pełna stwierdzeń słusznych, nie wydaje się wystarczająca. Autor zaznacza, że w utworach „relacjonujących”, nie będących reportażami, „prawda życia znajduje swoje odzwierciedlenie w obrazie artystycznym, w charakterach postaci działających, najczęściej wymyślonych przez autora wedle zasad realistycznej twórczości artystycznej” (s. 42). Z uwagą tą wypadnie się chyba zgodzić, niemniej odczuwa się potrzebę dalszego rozwinięcia tego zagadnienia. Poza zasięgiem uwagi autora znalazły się co najmniej dwie sprawy: a) reportaż jako gatunek a metoda twórczości reportażowej oraz w związku z tym b) literackie gatunki reportażowe. Jest rzeczą niewątpliwą, że obok reportażu *sensu stricto* literatura współczesna dostarcza ciekawych przykładów m. in. tzw. powieści re-

portażowej. Interesujące byłoby zapewne prześledzić stosunek zachodzący między elementami morfologicznymi reportażu jako gatunku literackiego a właściwościami pisarskiej metody reportażowej.

Jeśli chodzi o strukturalne właściwości reportażu jako gatunku literackiego, warto zwrócić uwagę na jedną z funkcji tej formy pisarskiej, funkcji prezentatywnej. Reportaż to jak gdyby (*sit venia verbo*) „literacki telewizor”: jest tak skonstruowany, by z jednej strony zastąpił podróż i współobecność przedmiotu i czytelnika-observatora, z drugiej zaś — aby zaprezentował czytelnikowi-observatorowi „istotę” zjawiska, bez obocznych, zbędnych wrażeń i doznań rozpraszających uwagę. Z tej właśnie funkcji wynika kompozycja gatunku, jej najbardziej chyba istotne cechy: nacoczność (niekoniecznie w sensie czysto zmysłowym), oszczędność wyrazu, ważność elementów wprowadzonych.

Juszin nie ogranicza się do omówienia cech gatunku; przeprowadza również próbę systematyki gatunku wedle jego wewnętrznego zróżnicowania (bez względu na tematykę). Dokładniej omawia najczęstsze postaci reportażu radzieckiego: szkic reportażowy (*oczerkowaja zarisowka*), reportaż portretowy i problemowy (*portretnyj, problemnyj oczerk*). Równocześnie zwraca uwagę na charakterystyczne zjawisko ekspansji reportażu na prasę (z dziennikami włącznie): reportaż wyrasta z potrzeb literackich i informacyjnych prasy, usamodzielnia się i wraca do prasy jako najbardziej „dziennikarski” gatunek literacki. Wśród literackich reportaż jest najbardziej publicystycznym gatunkiem, a wśród publicystycznych gatunkiem najbardziej literackim. Dzięki swej tematycznej aktualności zaspokaja bieżącą potrzebę informacji, dzięki naturalnej prostocie kompozycyjnej i komunikatywności dociera do najszerszych rzesz odbiorców, dzięki swej koniecznej zwięzłości bez trudu wchodzi na łamy pism i jest od-

bierany bez nadmiernego wysiłku, dzięki uniwersalności tematycznej jest najbardziej literacko „nośny” i pojemny, zaspokaja niemal wszystkie głody poznawcze i intelektualne. Z drugiej zaś strony, jako gatunek myślowo „kierunkowy”, a artystycznie wymowny — najłatwiej i najskuteczniej kształtuje świadomość odbiorcy.

Reportaż jest gatunkiem, jak na razie, najbardziej współczesnym i nowoczesnym spośród form prozatorskich.

Zamieszczone w tomie *Ob oczerkie* rozprawy historycznoliterackie (wymienione uprzednio) stanowią niejako praktyczną ilustrację wywodów teoretycznych, skomponowaną z konkretnego materiału pisarskiego najwybitniejszych i najbardziej reprezentatywnych reportażystów radzieckich. Lektura ciekawa i bardzo pouczająca: na czym polega polityczny walor reportażu.

Zamyka tom bogata literatura przedmiotu (teksty i opracowania) z zakresu fachowego piśmiennictwa rosyjskiego.

Jan Trzynadlowski

H u g o K u h n, GATTUNGSPROBLEME DER MITTELHOCHDEUTSCHEN LITERATUR. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, Jahrgang 1956, Heft 4, München 1956, ss. 32.

Literaturoznawstwo niemieckie, począwszy od A. Kobersteina, autora pierwszej nowoczesnej historii literatury niemieckiej, poprzez G. Ehrismanna, twórcę podstawowego dzieła o niemieckim piśmiennictwie średniowiecznym, aż do czasów najnowszych („Deutsche Philologie im Aufriss” pod red. W. Stammlera), grupuje powszechnie dzieła literatury niemieckiego średniowiecza, podobnie jak utwory epok późniejszych, według trzech głównych rodzajów literackich: liryki, epiki i dramatu. W tych przedziałach mieści się jednak nie cała twórczość niemieckiego średniowiecza;

dlatego niektórzy historycy literatury wprowadzają dla tego okresu z konieczności pewne podgrupy (np. „proza”), które nie dadzą się sprowadzić do zasadniczych rodzajów literackich. O tym, że stosowany tradycyjnie podział nie zdał egzaminu w odniesieniu do literatury średniowiecznej, świadczą także próby odmiennego ugrupowania utworów tego czasu; np. Hermann Schneider wyprowadza swą klasyfikację od grup społecznych — twórców literatury, co uwidacznia już tytuł jego pracy o piśmiennictwie średniowiecznym *Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung* (1928).

Zagadnieniu rodzajów literackich średniowiecza poświęca swą rozprawę Hugo Kuhn, znany germanista niemiecki, autor wielu prac i znawca piśmiennictwa średniowiecznego. Wykazuje on, że podział według normatywnych rodzajów literackich jest w odniesieniu do literatury średniowiecznej nieprzydatny, jest anachronizmem, odsuwa bowiem na marginesy wiele dzieł ważnych, charakterystycznych dla tej epoki, jak utwory dydaktyczne Freidanka i Thomasina von Zerklare, opowiadania wierszowane o treści biblijnej i legendarnej itp.

Klasyfikację tę zastępuje nową, opartą na zupełnie innych niż dotychczasowe zasadach. Nie przeprowadza szczegółowego podziału — jest to zadanie historyka literatury — podaje natomiast wskazania metodologiczne i oparte na nich kryteria klasyfikacji; na tym też polega oryginalność i wartość tej niewielkiej objętościowo, lecz ważkiej rozprawy.

Poddawszy krytyce podział według narzuconych z góry rodzajów poetyki dzisiejszej, autor odrzuca również ewentualność stworzenia względnie zrekonstruowania poetyki średniowiecznej w oparciu o ówczesną terminologię. Istnieje wprawdzie w tym czasie cały szereg terminów, a raczej nazw gatunków literackich (*leich, maere, bispel, tageliet* itp.), są one jednak nie zdefiniowane, oznaczają nieraz utwory różne co do

treści i formy, tak że trzeba by je definiować na nowo, a więc utworzyć własne, dzisiejsze pojęcia, co miałyoby się z celem.

Problem klasyfikacji stara się autor rozwiązać drogą indukcji: nie narzuca *a priori* gotowego schematu, lecz wychodzi od rejestracji cech wspólnych, podobieństw i różnic występujących w omawianych utworach i przez uszeregowanie tych cech stara się stworzyć pewien „system naturalny” dla ówczesnej literatury. Przegląd całości piśmiennictwa średniowiecznego nasuwa mu trzy zasadnicze problemy — problem typów, warstw literackich i entelechii gatunków.

Podział tradycyjny nie da się zastosować do literatury średniowiecznej już choćby z tego powodu, że literatura ta obejmuje — w przeciwieństwie do okresów późniejszych — wszystkie utwory pisane w języku ludowym, niemieckim, bez względu na ich wartość artystyczną. Dlatego też nie ma tu wykształconych, skryształizowanych rodzajów i gatunków literackich wypływających z określonego stosunku wzajemnego treści i formy. Wyróżnić tu można natomiast pewne typy, czyli schematy i szablony „warsztatowe”, różniące się nie tyle treścią względnie formą, ile swą funkcją, przeznaczeniem i tradycjami. Nawet do dzieł z okresu rozkwitu (ok. 1200), które są najbardziej zbliżone do gatunków w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, nie można w pełni stosować współczesnych zasad podziału.

Idąc częściowo za H. Schneiderem autor wyodrębnia w niemieckiej literaturze średniowiecznej trzy warstwy: warstwę przedliteracką twórczości ustnej, przejawiającej się tylko niekiedy w utworach pisanych (*Pieśń o Hildebrandzie*, *Pieśń o Nibelungach*), warstwę „łacińsko-literacką — należy tu głównie literatura Kościoła i szkoły, pisana również w języku niemieckim — oraz warstwę literacką, „świadomie narodową”, czyli twórczość dworską okresu największego

rozkwitu literatury średniowiecznej. Warstwy te w zasadzie pokrywają się z podziałem H. Schneidera na twórczość bohaterską, kościelną i rycerską; ważnym czynnikiem jest tu podłoże społeczne, z którego wyrastają, ale same czynniki społeczne nie wytyczają granic tych warstw wobec licznych powiązań międzywarstwowych w poszczególnych dziełach. Z tego powodu autor nazywa je nie warstwami społecznymi, lecz warstwami „świadomości literackiej”.

Wyodrębnienie typów i warstw nie wyczerpuje wszystkich kwestii dotyczących rodzajów i gatunków literatury średniowiecznej Niemiec. Prowadzi ono do zagadnienia najważniejszego, do „entelechii gatunków”. Autor wykazuje na szeregu przykładów, że niezależnie od poszczególnych warstw występuje na przestrzeni ówczesnej literatury wyraźne dążenie do jej wyzwolenia się spod obcych wpływów i tradycji, głównie germańsko-antycznych i łacińsko-chrześcijańskich, dążność do wytworzenia literatury narodowej i stanowej. Wprowadzenie języka niemieckiego do literatury jest pierwszym stopniem owego stanowego i narodowego wyodrębnienia. Piśmiennictwo w tym języku zapożycza wprawdzie tematykę i motywy obce, ale przerabia je na swój sposób, służąc tym samym kształtowaniu świadomości narodowej i stanowej. Proces ten, będący odbiciem coraz pełniejszego rozwoju świadomości stanowej rycerstwa niemieckiego i idący z nim w parze, doprowadza do wytworzenia się najczystszych form literackich średniowiecza — liryki i epiki dworskiej oraz epiki bohaterskiej przełomu XII i XIII w., form, które najbardziej odpowiadają owemu rozwojowi świadomości. Entelechia, dążenie do doskonalenia gatunków, przebiega w ujęciu autora jako linia główna przez całą literaturę średniowieczną, przez wszystkie warstwy. Dlatego pozycja każdego dzieła da się wyznaczyć według typu i warstwy, ale każdy utwór musi być w pierwszym rzędzie umieszczony

na linii entelechii, ta bowiem określa jego stopień zbliżenia do szczytowych form literackich średniowiecza, a tym samym stopień odbicia świadomości stanowej i narodowej. W oparciu o entelechię, z pomocą warstw i typów, można dopiero przeprowadzić właściwą klasyfikację literatury niemieckiego średniowiecza.

Wywody autora opierają się na doskonałej znajomości literatury średniowiecznej, są przeprowadzone w sposób konsekwentny i przekonujący. Niemniej jednak te zasady podziału nasuwają pewne wątpliwości. Autor zdaje się zbyt utożsamiać świadomość „narodową” ze świadomością rycerstwa, w każdym razie nie oddziela wyraźnie tych dwóch pojęć, dlatego rozwój literatury uzależnia od rozwoju ideologii rycerstwa, pozostawiając na uboczu inne stany i warstwy. W rozprawie pominęta została np. cała obszerna literatura waganów (autor wymienia tylko *Carmina Burana*); umieszczenie jej na linii entelechii nasuwać będzie pewne trudności. Waganci pisali wprawdzie z myślą o możliwych, o książkach i dworach, ale uważali się także za wyrazicieli poglądów innych, niższych warstw, co wyraźnie zaznacza się w ich utworach, stanowiących, być może, osobny typ w ówczesnej literaturze. Problem dążenia do wykrycia „czystych” form literatury arystokracji nie wyjaśnia dostatecznie powstania *Gregoriusa* Hartmanna von Aue obok *Ereka* i *Iwein*. Trudności nastęrczy również wyjaśnienie kościelnego charakteru literatury dramatycznej występującej w okresie najpełniejszego rozwoju epiki i liryki — zdecydowanie dworskiej.

Sama praca może mieć dla literaturoznawstwa niemieckiego przełomowe znaczenie. Autor, przekreślając dotychczasowe, ponad stuletnią tradycją uswięcone zasady podziału piśmiennictwa średniowiecznego, stawia głównie przed historykami literatury nowe zadania, każe im spojrzeć na omawiany okres

z innego punktu widzenia, a nowe opracowanie historii niemieckiej literatury średniowiecznej według wytycznych niniejszej rozprawy może rzucić wiele światła na ten okres.

Mieczysław Urbanowicz

Jean Fabre, UNE QUESTION DE TERMINOLOGIE LITTÉRAIRE: „PAUL ET VIRGINIE, PASTORALE”. *Annales publiées par le Faculté des Lettres de Toulouse*, 3-me Année, Fasc. 1—2, Littératures II, Novembre 1953, s. 168—200.

Jean Fabre, znany przyjaciel Polski, autor dzieła *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières* (Paris 1952), podstawowego dla dalszych badań nad kulturą stanisławowską, autor studiów o stosunku Mickiewicza do Francji — ogłosił parę lat temu rozprawę rozmiarami niewielką, ale niezmiernie ciekawą: *Une question de terminologie littéraire: „Paul et Virginie, pastorale”*, rozprawę mało znaną z racji jej postaci publikacyjnej nawet we Francji. Stanowi ona znakomity pokaz analizy genologicznej, ujawniający jej wartość nie tylko dla wiedzy o badanym utworze, ale także dla jego oceny w perspektywie historii literatury, zarówno narodowej, jak i — poprzez metodyczne zabiegi komparatystyki — światowej.

Arcydzieło Bernardin de Saint-Pierre'a, bardziej znane niż opracowane naukowo — zyskuje dzięki analizie Jean Fabre'a nową ocenę i nowe oświetlenie. Rozpatrzenie go na tle poetyki gatunków, do których sam autor je przybliża, zestawienie go z postulatami współczesnych mu teoretyków — ukazuje olbrzymi odskok utworu od ówczesnej normy literackiej, mimo że z tą normą liczy się autor w imię obowiązującej konwencji.

Bernardin de Saint-Pierre określił *Pawła i Wirginię* we wstępie do tegoż utworu jako sielankę (*pastorale*). Wobec tego jako pierwsze nasuwa się pytanie: dlaczego autor obdarzył swój

utwór określeniem rodzajowym i dla-
czego — decydując się na określenie
go mianem jednego z gatunków „poezji
arkadyjskiej“ — wybrał właśnie gatu-
nek sielanki. — Jean Fabre przypomina,
że nie było mowy dla ówczesnego „sza-
nującego się“ poety o uchyleniu utworu
od kategorii rodzajowej; równałoby się
to nie tylko przeciwstawianiu się poglą-
dom mocno zakorzenionym, ale także
lekceważeniu ówczesnych podstaw filo-
logicznej krytyki. W konsekwencji autor
utworu, który niezupełnie odpowiadał
rygorystycznym normom jakiegokolwiek
z uznanych gatunków, często — dla
przesłonięcia własnej nieprawomyślności
— legitymował go *expressis verbis* przy-
należnością do któregoś z uznanych a
przybliżonych gatunków literackich.
Swoją drogą trzeba przyznać, że teore-
tyczna poetyka okresu Ludwika XVI
dawała szerokie pole do wyboru gatu-
ku najbardziej przydatnego pisarzowi.
Zapanowała w niej przecież wówczas
istna scholastyka. Wynikła ona stąd, że
klasycystyczna orientacja nie chcąc za-
przeczyć swojemu źródłu: poetyce kla-
sycznej, która uwzględnione przez sie-
bie — stosunkowo nieliczne — gatunki
wyraźnie określała i wzajemnie od sie-
bie odgraniczała, a stając wobec faktu,
że dawny areopag gatunków już nie
był wystarczający dla różnicującego uję-
cia w kategorii rodzajowe współczesne-
go materiału literackiego — wdała się
w niepomierne rozszerzenie obszaru po-
etyki, drobiazgowo poszczególnie gatunki
i odmiany rejestrując, opisując, normu-
jąc. Ponieważ ulubionym wówczas
w sferach kultury dworskiej typem po-
ezji była „poezja arkadyjska“ — nic
dziwnego, że ze szczególną pasją opra-
cowała poetyka jej gatunki i odmiany.
Bernardin de Saint-Pierre określając
swój utwór jako *pastorale* — składał hołd
modzie „arkadyjskiej“, równocześnie wy-
bierając — w sposób nader praktyczny
— określenie rodzajowe najbardziej
uogólnione i elastyczne.

Ale i w tak uogólnionym określeniu

nie mieściło się arcydzieło Bernardin de
Saint-Pierre'a, podobnie jak nie mieś-
ciło się w żadnym z innych rodzajo-
wych określeń będących wówczas w
obiegu. Że sam autor miał tego świad-
omość, możemy to wnosić z jego długo-
letnich wahań co do sposobu publikacji
tego utworu, który wreszcie ukazał się
jako dodatek do trzeciego w 1788 r. wy-
dania czwartego tomu jego *Études de la
Nature*.

Jeśli z normą różnych gatunków „ar-
kadyjskich“, łącznie z konwencjonalną
normą współczesnej sielanki dworskiej,
zgodny jest *Paweł i Wirginia* w prostoc-
cie akcji, w motywie dziecinnej miłości
i w motywie ich starszego powiernika —
to utwór ten wykracza poza ra-
my „poezji arkadyjskiej“ swoim tra-
gicznym finałem, przygotowywanym od
początku przez atmosferę podniosłej no-
stalгии za lepszym światem, niewspół-
miernym do współczesnego świata ze-
psutego. Wykracza poza nie także re-
alizmem miejsca akcji i realizmem pej-
zażu, realizmem sprzecznym z konwen-
cjonalizmem sielanki.

Za wskazówką samego Bernardin de
Saint-Pierre'a Jean Fabre rozpatruje
Pawła i Wirginię w świetle żywej lite-
rackiej normy powieści i w świetle
jej współczesnej poetyki. Dochodzi do
przekonania, że jeśli utwór ten mieści
się w ówczesnej teorii powieści jako
obraz „pełnego rozwoju ludzkich na-
miętności“ (zgodnie z definicją *Słownika
Akademii* z 1798 r.) — to przekracza
przeciętną ówczesną jej realizację. Po-
wieść Bernardin de Saint-Pierre'a da-
leka jest od obrazu zepsutych obycza-
jów epoki; odnalazła ona godność epopei,
owej powieści „społeczeństw czystych“
o „namiętnościach naprawdę wrodzonych
ludzkiemu sercu“. Istotnie Chateaubriand
mówi o niej jako o „powieści czy ra-
czej poemacie antycznym“. Powieści jed-
nak w ówczesnym rozumieniu przeczy
w *Pawle i Wirginii* potężny ładunek po-
ezji; poematowi zaś antycznemu, który
domagałby się chyba jakiejś stylizacji

archaicznej — realność i prawdziwość przedstawionych faktów, aktualność zarówno tematu, jak i problematyki ideowo-myślowej.

Czy można w *Pawle i Wirginii* dopatrywać się opowiadania (*conte*)? Jean Fabre sądzi, że można by mówić o opowiadaniu w związku z *Pawłem i Wirginią* pod warunkiem, że zapomni się o tym, iż niejeden narrator chcąc swojemu opowiadaniu nadać posmak realistycznej pikanterii — zastrzega się na jego początku: *ce n'est pas un conte*. A w takim razie przypadłaby autorowi *Pawła i Wirginii* zasługa nawiązania do najczystszych źródeł opowiadania, do opowiadania o wymarzonej rzeczywistości, do opowiadania, któremu przysługuje — wraz z prawem tworzenia złudy życia — prawo dowolnego skracania lub rozszerzania czasu przedstawianych zdarzeń, zamykania całych okresów w jednym zdaniu, by zatrzymać się na epizodzie, wzruszającym lub dramatycznym. Analiza *Pawła i Wirginii* wykazuje w tej mierze prawdziwe mistrzostwo. Wykazuje nadto iście homeryckie mistrzostwo w nasyceniu opowiadania cudownością; cudowność ta jednak obywa się bez starodawnej „machiny“, a płynie ze źródeł, które nazywa się Opatrznością.

Epoka, w której powstał *Paweł i Wirginia*, zepchnęła opowiadanie w ślepią ulicę, przekształcając je w opowiadanie moralne (*conte moral*), którego twórcą i czołowym przedstawicielem był Marmontel. Bernardin de Saint-Pierre rad by — jak wynika z jego własnych słów — i ten aspekt rodzajowy, wielce wówczas „modny“ — implikować swemu utworowi; nie jest przecież wielbicielowi J. J. Rousseau obca ambicja gloryfikacji natury i cnoty, idealnych warunków i celów wychowania. Na szczęście jednak — wbrew autorowi — *Paweł i Wirginia* wymyka się horyzontom opowiadania moralnego, przynajmniej jeśli idzie o jego moment zasadniczy. Tragiczny finał utworu nie odpowiada postulatowi moralu, w myśl którego cnota

winna by spotkać się z nagrodą w postaci szczęścia. Dzięki temu odchyła się utwór Bernardin de Saint-Pierre'a od literackiej normy opowiadania moralnego i nie kusi do zestawień z jego krzywym zwierciadłem, jakim jest przez swój finał — opera komiczna.

Zestawienie *Pawła i Wirginii* z opowiadaniem moralnym Marmontela *Annette et Lubin* ujawnia jeszcze jedną sferę zasadniczych różnic pomiędzy arcydziełem Bernardin de Saint-Pierre'a a opowiadaniem moralnym, różnic tym bardziej uderzających, że tyczą się samej osi opowiadania moralnego, bliskiej skądinąd naszemu utworowi. Idzie o atmosferę budującą. Opowiadanie moralne, mimo że powstało jako antidotum na zmysłowość „literatury galanckiej“, nie jest niczym innym jak jej prostym odwróceniem, czyli w istocie czymś bardzo jej bliskim. Powodem to, że nie zdobyło się ono na nowe spojrzenie na zmysłowość, że nie spróbowało sprowadzić jej w granice naturalności. Zmysłowość w *Pawle i Wirginii* daleka jest natomiast zarówno od wynaturzonej zmysłowości w twórczości „galanckiej“, jak i od pogańskiego jej ujęcia w *Daphnis i Chloe*, utworze uchodzącym wówczas za wzór opowiadania o treści pastersko-erotycznej. Zmysłowość u Bernardin de Saint-Pierre'a ma niejako podwójne korzenie; tkwi w sednie dzieciństwa, a równocześnie ma swoje ujście w horyzontach pozaświatowych. Stanowi to absolutną nowość w literaturze. Nowość nawet w stosunku do J. J. Rousseau, u którego obejmowała węższy, a zarazem płytszy obszar, przekształcając się w intelektualistyczny schemat. W *Pawle i Wirginii* wrażenia zmysłowe są powiązane z uczuciem; uprzytomniają tym, którzy ich doznają, istnienie Boga częściej niż myśl, poprzez spontaniczną prowokację uczucia, prowadząc do odczucia Boga i nieśmiertelności duszy. *Bouquet d'impressions* — oto co się nasuwa czytelnikowi jako określenie *Pawła i Wirginii*; ów rys charakterystyczny najzupełniej

odchyła ten utwór od horyzontów *conte moral*, w które próbował go autor — pod wpływem epoki — *ex post* wtłoczyć.

Rozpatrzywszy zbliżenia i odchylenia *Pawła i Wirginii* od powieści, opowiadania i opowiadania moralnego (z wypadem w kierunku *nouvelle exemplaire*, którą usiłowano — poprzez przyswojenie Cervantesa — zaszczyć we Francji) — Jean Fabre wraca do sprawy sielanki (*pastorale*), starając się określić miejsce, jakie w jej rozwoju zajmuje utwór Bernardin de Saint-Pierre'a. Momentem nowym jest nie tylko powiązanie tradycyjnych motywów idyllicznych z tragedią. Momentem nowym na gruncie jej współczesnego rozwoju i rozkwitu jest przywrócenie jej młodości z czasów Homera i Biblii. Ramy konkretnej rzeczywistości ukazanej w utworze nie przeszkadzają nasyceniu go atmosferą adoracji i modlitwy, zbliżającą go do Biblii i Ewangelii. Dobrze znana ówczesnej epoce nostalgia za patriarchalizmem sprzyja tutaj iście biblijnemu ukazaniu ziemi, gotowej — po potopie — do rozkwitu w nowy raj. „Pasterski fizjokratyzm” *Pawła i Wirginii*, przeciwstawny Colbertyzmowi i merkantylizmowi Compagnie des Indes, narzuca czytelnikowi skojarzenia z czasami Noego. O pierwszym zaś raju każą myśleć bohaterowie tej sielanki; Paweł przypomina — Adama, Wirginia — Ewę, a gest osłonięcia ciała, który Wirginia przypłaciła życiem — przypomina gest Ewy wygnanej z raju.

Trzeba było — zdaniem Jean Fabre'a — drugiego Miliona, aby uchronić taką inspirację od sztuczności i od śmieszności. Samemu zaś trzeba się było uchronić przed ideologią adwentystyczną, ażeby uratować w tak pomyślanym utworze — poezję. W *Pawle i Wirginii* zwyciężyła poezja, odcinając utwór od miernoty obfitej współczesnej twórczości idyllicznej, twórczości ciągle szukającej „złotego wieku” i staczającej się w nudę i nieprawdę. Z tej równi pochyłej „rodzaju arkadyjskiego” zdawali sobie współ-

cześni sprawę szukając dla niego ratunku. Ale klęski nie zażegnało ani oparcie go o antyk, ani o jego formy literackie z XVI i XVII w., podobnie jak jej nie zażegnały próby związania go z formą dramatyczną czy z *nouvelle exemplaire*. Także teoretycy — zarówno angielscy, jak i francuscy — szukali dla niego dróg wyjścia. Jest rzeczą uderzającą, że Florian, praktyk i teoretyk sielanki, w wydany w 1787 r., a więc na parę miesięcy przed publikacją *Pawła i Wirginii*, eseju pt. *L'Essai sur la pastorale*, którym poprzedził swoją *Estellę* — widzi szanse dalszego rozwoju sielanki w oparciu jej o powieść. Sam jednak swoją *Estellę* nie zapewnił sielance tego dalszego, uzdrawiającego ją etapu rozwojowego. Trzeba tutaj było genialnego skoku, który by ustabilizował nową jakość w miejsce drobnych zmian wywołanych przyrostem ilościowym. Skok ten stał się zasługą Bernardin de Saint-Pierre'a, którego utwór polegał nie na prostym dołączeniu aspektu powieści do sielanki w jej rozumieniu po 1780 r., do eklogi dramatycznej w formie *nouvelle exemplaire*, ale polegał na przekształceniu tych wszystkich form rodzajowych — w nową jakość rodzajową.

Arcydzieło Bernardin de Saint-Pierre'a, ogłoszone w przeddzień Rewolucji, która zmiotła z powierzchni wynaturzony, dworski „rodzaj arkadyjski”, nie straciło w nowej epoce na swoim blasku. Wyrosłe na glebie jego długowiekowego rozwoju — uratowało go od niepamięci. Jean Fabre widzi w *Pawle i Wirginii* ostatnie ogniwo rozwojowe starego „rodzaju arkadyjskiego”, rodzaju o tak bardzo skomplikowanych dziejach w ostatnich dziesiątkach lat *ancien régime'u*. Ogniwo ostatnie — rozbłysłe arcydziełem z rzędu arcydzieł nieśmiertelnych.

*Jest rzeczą zrozumiałą, że w epoce porewolucyjnej brakło już pożywki dla tak bujnego jak poprzednio krzewienia się „rodzaju arkadyjskiego” w jego licznych i wciąż mnożących się gatunkach i odmianach. Czy jednak burza historycz-

na zgładziła go bez reszty? Czy nie przeżył on jej jednak, chociaż w postaci bardziej utajonej i bardziej skomplikowanej — i to może na torach takich powiązań z innymi gatunkami, jakie wskazywała jeszcze teoria i praktyka XVIII w.? Kto wie, czy nie okazałoby się, że nie bez patronatu Bernardin de Saint-Pierre'a rozkwitła szwajcarska *Dorfgeschichte*, za której ojca uchodzi Jeremias Gotthelf, a rozkwitła na drodze dawniej jeszcze wskazanej: powiązania sielanki w typie gessnerowskim z opowiadaniem moralnym w typie Marmontela. W każdym razie arcydzieło gatunku: Gottfrieda Kellera *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, jedyne opowiadanie tragicznie zakończone w zbiorze opowiadań *Die Leute von Seldwyla* — każe myśleć o pisarzu, który pierwszy powiązał sielankę z tragedią, każe myśleć o Bernardin de Saint-Pierre. — Czy *Paweł i Wirginia*, utwór nie tylko wyłoniiony z różnych pomniejszej wartości i o różnym stopniu wykończenia pism jego autora, ale także pierwotnie w nie wtopiony niby dodatek czy fragment, czy utwór, który w takim to swoim stosunku do większych zamierzeń twórczych autora stał się modelem i sankcją dla *Atali* czy *René Chateaubrianda* — nie zaważył także z czasem na bardzo ciekawym a częstym współżyciu powieściowej sielanki z ogarniającą ją większą całością? Mamy tu przede wszystkim na myśli Emila Zoli *La fortune des Rougon*, powieść pierwszą z cyklu powieściowego *Rougon-Macquart*. W niej to odcina się wyrazistym konturem swojej czystości i wzniosłości sielanka Miety i Sylwariusza, zamknięta tragicznym, historycznie nasyconym finałem. Wydaje się ona transkrypcją w walorach naturalizmu i historyzmu, transkrypcją wierną aż do szczegółów, „skromnej“ — jak powiada Bernardin de Saint-Pierre — jego „sielanki“, *Pawła i Wirginii*. — Czy jej echo nie brzmi jeszcze w XX w. w takiej antywojennej „sielance“, zakończonej również tragicznie, a ukazującej roz-

wój czystych uczuć dwojga, jak chce autor, dzieci, jaką jest utwór Romain Rollanda *Pierre et Lucie*?

Wydaje się nam, że Bernardin de Saint-Pierre nie tyle zamknął swoim genialnym utworem dzieje rozwoju sielanki, co nową jej jakością zapoczątkował jej nowożytnie dzieje, dzieje bogate, urozmaicone, skomplikowane. Z pewnością nikt by lepiej ich nie przedstawił, jak znakomity komparatysta — Jean Fabre.

Stefania Skwarczyńska

Victor Klemperer, DELILLES „GÄRTEN“: EIN MOSAIKBILD DES 18. JAHRHUNDERTS. Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1954, Akademie-Verlag, Berlin.

Znany romanista niemiecki Victor Klemperer podejmuje w swoim ciekawym studium jedno z najbardziej pasjonujących i trudnych zagadnień, zagadnienie szczególnie niepokojące naukowe sumienie genologa. Jest to zagadnienie stosunku konkretnego utworu w jego obliczu indywidualnym do formy rodzajowej, którą reprezentuje. Jest historycznym faktem, że wielkie przewroty społeczno-polityczne i kulturalne przynoszą ze sobą potępienie i odrzucenie poetyki dotąd obowiązującej. Jeśli należy do niej — jak ma się rzecz w odniesieniu do poetyki klasycystycznej — dokładnie opracowana genologia o charakterze normatywnym, to *ipso facto* ulega dyskwalifikacji areopag uznanych przez nią gatunków literackich. Dyskwalifikacja ta w płaszczyźnie teoretycznej pociąga za sobą dyskwalifikację utworów literackich, które reprezentują owe zdyskwalifikowane gatunki. Im bardziej utwór w sposób „czysty“ realizuje potępiony gatunek literacki (a jak wiemy, wierność poetyce poszczególnych gatunków była zasadą twórczości klasycystycznej i podstawą dla ówczesnej krytyki), tym bezwzględniej odsądza go późniejsza krytyka „od czci i wiary“. Nie zadaje sobie

trudu, aby spojrzeć w jego indywidualne oblicze, nie usiłuje w nim dojrzeć czy to wyrazu osobistych horyzontów ideowych i artystycznych autora, czy też mniej lub więcej dokładnego i bogatego odzwierciedlenia w nim epoki. Konsekwencją takiej postawy — zubożenie horyzontów historii literatury o dzieła artystycznie ciekawe i — jeśli to kogo obchodzi — krzywdą wyrządzona rzetelnym osiągnięciom literackim minionych czasów.

Dopiero w świetle tak rozumianego zagadnienia zarysuje nam się w pełni sens i wartość rozprawy Victora Klemperera. Nie idzie mu ani o „ratowanie opinii“ poematu dydaktycznego i opisowego, ani nawet o beznadziejne w gruncie rzeczy ratowanie opinii Delille'a, zdecydowanego i wiernego aż do końca wielbiciela *ancien régime'u*. Idzie mu o to, aby wykazać, że *Ogrody* — mimo swej formy rodzajowej i mimo ciasnoty horyzontów ideowych ich autora — dają wyraz bogatym złożom ideowo-myślowym epoki, że w dziedzinie artystycznej zapowiadają romantyzm poprzez zgodność z ideami *Laokoona* Lessinga, że nie zasługują na złożenie ich do muzeum osobliwości epoki i na wyrok rzucony jeszcze przez Sainte-Beuve'a, a dotąd nieuchylony: „poezja bez poezji“, *mort et bien mort*.

Wymaga — zdaniem Victora Klemperera — zastanowienia fakt, że twórczość Delille'a, a w szczególności jego *Ogrody*, należy nie tylko do literatury francuskiej, ale także do literatury niemieckiej. Przekład „germanizujący“ *Ogrody* świadczy, że utwór Delille'a należy do całej epoki, nie tylko do kultury francuskiej, traktowanej przecież wówczas wrogo przez rzeczywistość niemiecką.

Studium Victora Klemperera jest wynikiem metodologicznego protestu przeciw „szufladkowaniu“ zjawisk kulturalno-literackich, a w szczególności utworów literackich. „Szufladki“ dla XVIII w. takie, jakie przyjmuje np. Daniel Morinet w *La Pensée française au XVIII siècle* (np. *L'esprit mondain*, *L'esprit*

nouveau, *L'esprit positif*, *La philosophie du sentiment*), są zawsze prokrustowym łożem dla konkretnych utworów. Badacz niemiecki w imię „powiązania wszystkiego ze wszystkim“ wykazuje, jak dalece w *Ogrodach* Delille'a znajdują wyraz różnorodne prądy i tendencje epoki, określając oblicze indywidualne utworu. — Analizę *Ogrodów* poprzedza autor rozprawy — jakżeż słusznie! — rozpatrzeniem Delille'a *L'Homme des champs*, utworu, który jest przetworzeniem *Georgik* Wergiliusza, oraz rozpatrzeniem teorii poezji dydaktycznej Delille'a, którą wyklada we wstępie do tegoż dzieła. Tam to, gloryfikując Wergilego, przeprowadza różnicę pomiędzy prozą dydaktyczną a poezją dydaktyczną. Celem prozy jest apel do rozumu, co pociąga za sobą układ logiczny wykładu, charakter racjonalistyczny przekazu wiedzy i praktycznych wskazań; poezja natomiast jest wprawdzie posłuszna rozumowi, ale działa poprzez wzruszenia estetyczne, których dostarcza (*l'esprit qui veut être amusé...*). A zatem zobowiązuje poezję dydaktyczną przekazać treści poprzez obrazy, poprzez swobodę kompozycji, poprzez działanie na wyobraźnię i uczucie; jak powiada Delille: to przechadzka, nie zaś wytknięta celem droga. Wergili był właśnie mistrzem poezji dydaktycznej — i w jego to ślady pragnie iść jego wielbiciel. Jest zatem rzeczą naturalną, że przyjęcie zasad tak pojętej poetyki poematu dydaktycznego otwiera Delille'owi szerokie możliwości do wyrażenia w nim — poprzez obrazy i wskazania dydaktyczne — przeróżnych myśli, uczuć, idei, tego wszystkiego, co jest bliskie jego epoce, przynajmniej na odcinku kultury intelektualnej i estetycznej klasy najwyższej. Zarys poetyki wyrażony w tym wstępie — to teoretyczna podstawa do wyposażenia *Ogrodów* w to wszystko, czym żyje w górnych swych warstwach społecznych epoka Ludwika XVI.

W wąskich ramach kultury warstw najwyższych Delille reprezentuje jej prąd

postępowy. Tak należałoby interpretować jego wysiłek, by w uprawianej przez możliwych „sztuce ogrodów“, owym *luxe de l'agriculture*, dojrzeć jakieś szersze dobro społeczne. Przypomina nam się J. J. Rousseau, gdy czytamy u Delille'a, że kapitał zaangażowany w urządzenie ogrodów, oczywiście w posiadłościach ziemskich, służy warstwie chłopskiej, ponieważ wynędzniałego wówczas chłopca angażuje do prac ogrodniczych. Wiemy, że jest to wyraz mniej lub więcej uświadomionej tendencji reformatorskiej, której istotnym celem uratowanie *régime'u*. Ale równocześnie tendencję tę niesie na swych skrzydłach szeroki powiew osiemnastowiecznego humanitaryzmu, wartości samej w sobie szlachetnej i cennej.

Do najbardziej ciekawych — i naszym zdaniem rewelacyjnych — partii rozprawy Victora Klemperera należą te partie, w których rozpatruje estetykę *Ogrodów* i też estetyki w nich propagandę. Wbrew potępieniu *Ogrodów* z pozycji romantyzmu Victor Klemperer wykazuje, że utwór ten jest terenem realizacji poetyki preromantycznej. Odnajdujemy tutaj wierność wskazaniom Lessinga, który — wbrew wielowiekowej tradycji — odrywa sztukę słowa od statyki sztuki plastycznej, stając się patronem ukazywania w niej przedmiotów w ruchu i w zmienności. Wiąże się to także u Delille'a z wysiłkiem ukazania przedmiotów w ich prawdzie, dostępnej różnym zmysłom. Karty rozprawy Victora Klemperera wykazujące nagięcie języka *Ogrodów* do wskazań *harmonie imitative*, tych samych, które święciły swoje triumfy na gruncie poezji impresjonistycznej — należą do najświetniejszych. Oczywiście to bardzo nowe, bardzo świeże podejście do natury i jej piękna, pono odkrytego dopiero przez poezję preromantyczną, sąsiaduje w utworze z tradycyjną peryfrazą i personifikacją, z klasyczną tendencją heroizacji i umonumentalnienia przedstawianych przedmiotów. Sąsiaduje również

z manierą ich traktowania rokokową oraz — sentymentalną.

Cóż to oznacza w historii prądów kulturalno-estetycznych? Oznacza to, że na gruncie *Ogrodów* Delille'a związały się — i to organicznie — rozmaite kierunki myślenia, rozmaite style i zasady różnych systemów estetycznych, aż do tych, na których oprze się romantyzm. Powiązanie na gruncie jednego utworu klasycyzmu, rokoka, sentymentalizmu i tego, co wprost już należy do estetyki romantycznej — pozwala nam dojrzeć w nim utwór równie niespokojny jak epoka, która go wydała, utwór przeniknięty wielu współczesnymi prądami społecznymi, kulturalnymi, estetycznymi: tymi, które już wówczas były wyrazem tradycyjnych korzeni epoki, tymi, które stanowiły jej żywą dialektykę społeczno-kulturalną, oczywiście, w społecznej sferze „odgórnej“, tymi wreszcie, które — *in nuce* — zawierały w sobie ziarna buntowniczej przyszłości. — Wszystkie te sprawy krzyżują się w kapitalnie omówionym przez Victora Klemperera odbłasku w *Ogrodach* modnej wówczas „poezji grobów“ i ruin. Delille, ulegając angielskiej i nie tylko angielskiej modzie literackiej, sławi i zaleca dla celów „sztuki ogrodów“ ową „poezję grobów“. Zgodnie ze swoją postawą humanitarystyczno-reformatorską proponuje swoim dostojnym klientom dla „czulej pamięci“ o prostym a „cnotliwym“, bezimiennym człowieku, o pokrzywdzonym społecznie chłopie (*pour consoler leur vie honorer leur mort*) erylowanie w ogrodach odpowiedniego napisu nagrobnego, napisu, który by pobudzał do „czułych łez“: „Tracez-y ses vertus et les pleurs du hameau“.

Jest to wyraz szczery i prawdziwy nie tylko osobistych poglądów Delille'a, zorientowanych „na cztery wiatry epoki“, ale także poglądów tejszej epoki w pełnym konsekwencji ich przerzucie na upodobania estetyczne. A że *habent sua fata* nie tylko *libelli*, ale także historycznie uwarunkowane poszczególne upodobania, po-

stawy i prądy epoki — losy tych, którym dał wyraz Delille, ujawnia niebawem swoją zmurszałość i swój fałsz. Egoistyczny, humanitaryzm warstwy uprzywilejowanej i jej barda: Delille'a, jego zakłamanie czy samozłudzenie — zdezwuouowała dostatecznie jaskrawo w najbliższych latach Historia. Rewolucja nie zdołała przekonać i pociągnąć ku sobie Delille'a, barda czasów bezpowrotnie minionych; pozostał on wierny sobie i swoim dawnym ideałom aż do końca. Ale zdołała mu ukazać, że cała jego twórczość była oparta na błędnych przesłankach. Jest jakiś posmak tragiczny w jego słowach, którymi odwołuje niejako cały sens swej idylliczno-dydaktycznej twórczości, 'ciągnącej się przecież przez dziesiątki lat, w słowach zawartych w poemacie *La Pitié*, owym lamencie po *ancien régime'ie*. Bo chyba posmak tragiczny mają takie wiersze:

Et moi, qui célébrai le bon peuple
[des champs,
Je ne reconnais plus le sujet de
[mes chants

L'esprit fort, en patois, prêche contre
[les prêtres;
Gros Jean fait le procès au Dieu de
[ses ancêtres; [...]
(*La Pitié*, Chant I, s. 5, Paris 1805).

Nie sposób zdać krótko sprawę z wszelkich subtelności, którym wyraz daje analiza Victora Klemperera Delille'owych *Ogrodów*, analiza baczna na wyraz w nich epoki i przenikających ją prądów ideowo-estetycznych. Sprawozdanie z rozprawy nie zastąpi jej przeczytania. Jednak nawet w sprawozdaniu — ufamy — uwidacznia się słuszność podstawowej tezy teoretycznej autora, że wartość konkretnego utworu nie jest wymierna przynależnością jego formy rodzajowej do takiej czy innej poetyki i że sprzeczna z prawdą rzeczywistości, w której „wszystko wiąże się ze wszystkim“, metoda ujmowania epoki literackiej poprzez rozbicie jej w poszczególne prądy — przeszkadza spojrzeniu na dzieło jako na zwierciadło epoki fałszując jego ocenę.

Stefania Skwarczyńska

Podobnie jak w numerze pierwszym naszego wydawnictwa, w zeszycie niniejszym podajemy wybór opracowań haseł dotyczących możliwie różnych literatur i form, również z pogranicza literatury. Ograniczenie wyboru haseł do kilku zaledwie idących po sobie liter alfabetu tym bardziej uwydatnia bogactwo istniejących, a mało nieraz znanych form wyrazu. Pozycje takie, jak *Acta martyrum*, *Annales*, *Ansingelieder*, *Arbeitslieder*, *Bocet*, *Canto carnascialesco*, a nawet *Aśis* i *Blason populaire* stanowią ciekawy materiał dla badacza śledzącego związek literatury i jej form z życiem społecznym.

Redakcja

‘A ‘AI: polinezyjski wyraz (w dialekcie tahitańskim) oznaczający legendę osnutą na tle dawnych wydarzeń dziejowych (w dialekcie markizyjskim *tekao aakakai*, w dialekcie tongańskim *fakata-tata* — dosłownie „mówić przenośniami”).

Forma, w której podawane są legendy polinezyjskie, jest dwójaka. Jedna przypomina hawajskie śpiewy okolicznościowe (patrz *mele*) i jest śpiewnie skandowanym, lecz nie rymowanym wierszem, zbudowanym z krótkich zdań, pełnych metafor i napięcia dramatycznego. Druga forma to opowieść prozą o dawnych wydarzeniach, dopełniona i upiększona wątkiem fantazji ludowej. Często obie formy występują łącznie, dając wersję opowiadaną, ze wstawionymi do niej wierszami. Jako przykład mieszanej formy legendy polinezyjskiej może służyć tekst, przytoczony w pamiętnikach tahitańskiej naczelniczki z ubiegłego stulecia, Arii Taimai; oto jego streszczenie:

Około roku 1650 południowo-zachodnią częścią wyspy Tahiti rządził Tavi z Tautira, ze wszystkich naczelników wyspy najdzielniejszy i najbardziej szanowany. Miał on małżonkę wyjątkowej urody o imieniu Taurua (Jutrzenka, Wenus)

z Hitiaa, „najpiękniejszą kobietę na Tahiti”. Posłyszał o niezwyklej urodzie Jutrzenki młody naczelnik okręgu Papara, Teuraiterai z feudalnego rodu Teva, i postanowił ją porwać. Umyślił podstępnie zwabić piękną niewiastę do siebie i w tym celu wysłał do Taurua zaproszenie na siedmiodniowe zabawy. Jednocześnie przyrzekł mężowi Jutrzenki, że ją po upływie tego czasu odeśle. Według przyjętych dawnych obyczajów polinezyjskich tego rodzaju zaproszenie było zupełnie dopuszczalne, więc dla zachowania dobrych sąsiedzkich stosunków Tavi, choć niechętnie, zgodził się wysłać swoją małżonkę do Papara. Taurua przez cały tydzień była wspaniale goszczona. Urządzano dla niej ucztę i tańce. Gdy jednak nadszedł przyrzeczony dzień odjazdu, Teuraiterai złamał przez siebie dane słowo i oczarowany niezwyklej pięknoscią Jutrzenki zatrzymał ją siłą we własnym domu. Naczelnikowi Tavi dał znać o swojej decyzji w następujących słowach:

Ja nie chcę jej oddać. Czemuż bym miał [ją oddać?
Ja, Teuraiterai, władca sześciu niebieskich sfer.

w drogę. Szli przez całą noc aż do świtu. Wówczas zatrzymali się na łące i ukryli w trawie przedmioty, a sami schowali się w pobliskich krzewach, by ich Słońce nie dojrzało. Po zachodzie, z nastaniem nocy, znowu szli dalej i tak przez wiele dni z rzędu. Wreszcie daleko, daleko na wschodzie doszli do miejsca, z którego Słońce wschodzi co rano. Wnet po obu stronach tego miejsca usypali wały ziemne i pobudowali chaty z liści. Następnie rozciągnęli sidła. Jeden koniec siideł pilnowany był przez Maui, drugi zaś przez jego braci. Młody bohater trzymał w ręku czarodziejską szczękę, którą otrzymał od swojej babki, i w ten sposób przestrzegał braci: »Schowajcie się dobrze i baczcie, by was Słońce nie dojrzało przedwcześnie, gdyż gotowe się przerazić. Dopiero gdy zamota się w siidlach od stóp do głowy, dopiero wówczas ciągnijcie sidła z całej siły«. Wreszcie słoneczna głowa ukazała się nad ziemią i swoimi promieniami oświeciła lasy i góry. Potem wyłoniła się część ciała i ramiona. Lecz w tej chwili bracia zaczęli mocno ciągnąć oba końce siideł i Słońce zostało zatrzymane. Maui wyskoczył z kryjówek i uderzył swoją z czarowaną bronią »Wielkiego Ojca Ra« (*Tama nui te Rā*), a Słońce ryknęło z bólu wielkim głosem, gdyż zostało rani-
nione. Bracia trzymali je mocno przez dłuższy czas, a w końcu puścili. Lecz Rā, osłabione raną, posuwało się teraz wolno po swojej drodze«.

Przeciwnieństwem dobrych „półboskich“ olbrzymów-bohaterów były istoty złe, które w ludzkiej postaci występowały na wyspach, niektóre nawet w czasach historycznych. Legenda uczyniła z okrutników, zabójców i piratów półbożków złych. Takim złym duchem na wyspach Samoa był np. Tamafaiga, który żył za czasów króla Malietoa Tavita (1830—1841) i miał opinię bardzo złego człowieka; wreszcie został zabity przez mieszkańców Aana.

Jeszcze gorszym od niego był Nifoloo, który „straszył“ do niedawna ludzi w okolicy Falelima na wyspie Savali. Od-

znaczał się posiadaniem bardzo długiego i ostrego zęba i stąd pochodzi jego nazwa (od *nifo* — ząb i *loa* — długi). Ów Nifoloo występował jako „napastliwa zjawa“ pod nazwą Gaugatolo lub Moso; przybył on niegdyś jako pirat z wysp Fidżi i zamordował wielu ludzi. W czasie drugiej swej zbójckiej wyprawy wziął do niewoli dwóch znamienitych wodzów: wówczas uzyskał czwarte imię: Falamalaia, zgodnie z powszechnym na Polinezji zwyczajem częstego zmieniania imion, zależnie od rozmaitych okoliczności życiowych.

Złe boginki mieszkają w puszczy (Saumaeafe na Samoa, Tetea na Tahiti) i wabią do siebie nieopatrznych młodzieńców czarem swych wdzięków lub śpiewem, po czym uśmiercają ich w tajemniczy sposób.

Prócz legend i mitów starzy ludzie opowiadają wieczorami młodzieży bardzo charakterystyczne dla miejscowych stosunków bajki (również zwane *a'ai* lub *aamu*). Są to krótkie utwory, z końcową sentencją moralną, np.:

„Ryby i ptaki wypowiedziały sobie wojnę. Naznaczono dzień, w którym miały się zacząć działania wojenne. Gdy nastał poranek, udały się ryby na piaszki wybrzeża, gdzie się naprzeciw nich zgromadziły ptaki. Tam właśnie miała nastąpić rozstrzygająca walka. Walczono i ryby zostały zepchnięte do morza. Wówczas zawołała strzykwa: »Brawo ptaki, brawo!« Wnet jednak ryby zaczęły znowu wychodzić i ptaki zostały przepędzone na ląd. A strzykwa zawołała: »Brawo ryby, brawo!« Żadna ze stron wojujących nie wiedziała, za którą stroną trzyma tchórzliwa strzykwa. Z tego powodu strzykwa zaopatrzona jest w dwie gęby. Podobnie też jest z ludźmi. Kto wywodzi dwustronne mowy, o tym się mówi: on ma dwie gęby jak strzykwa“ (Samoa).

Bibliografia: J. C. Anderson, *Myths and Legends of the Polynesians*, London 1928. Arii Taimai, *Denkwürdigkeiten*, „Mitteilungen a. d. Museum

für Völkerkunde in Hamburg“, VIII, s. 38—41. M. W. Beckwith, *Hawaiian Mythology*, New Haven 1940. G. Grey, *Poems of the New Zealanders (Nga Me-teatea)*, 1853. G. Grey, *Polynesian Mythology and Ancient Traditional History*, London 1885; E. Scheurmann, *Samoa*, Baden 1926, s. 27. J. White, *The Ancient History of the Maori, His Mythology and Traditions*.

Aleksander Lech Godlewski

ABECEDARIUSZ: łac. *abecedarius versus*, wiersz abecadłowy, po ang. *absey*, zwie się tak od pierwszych liter łacińskiego alfabetu. Jest to utwór ułożony na zasadzie alfabetycznego następstwa pierwszych liter wierszy lub strof. Pochodzenie abecedariuszy wywodzi się od psalmów biblijnych, mianowicie od 110, 111, bardzo długiego 118 i 119 (numeracja wg Wulgaty). Podobnie abecadłowe są niektóre treny Jeremiasza. Literami alfabetu zaczynały się niektóre grupy wersetów, a więc całości bliskie strofie. Cel takiego alfabetycznego zaczynania psalmu był mnemotechniczny, porządek alfabetyczny wersetów lub ich grup zapewniał dokładne powtórzenie całości. W przekładzie musiało to się zatrzeć, litery hebrajskie po prostu zaznaczano słowami na marginesie. W ślad za alfabetycznym psalmem pojawiły się dość wcześnie naśladownictwa ich w kościelnej literaturze łacińskiej. Powstały też różne formy abecedariuszy. Ich zasadnicze odmiany są następujące:

1. Stroficzny prosty, gdy tylko pierwszy wiersz strofy zaczynał się odpowiednią literą alfabetu, formuła: A...B...C...

2. Stroficzny pełny, gdy wszystkie wiersze strofy zaczynają się od kolejnej litery alfabetu: AAAA, BBBB, CCCC, DDDD...

3. Abecedariusz stychiczny, gdy w układzie niestroficznym kolejne litery alfabetu pojawiają się na początku wierszy, co przypomina akrostych (patrz AKROSTYCH).

4. Abc. stychiczny pełny, gdy kolejno wszystkie wyrazy danego wiersza zaczynają się na tę samą literę: Aaaa, Bbbb, Ccccc, Dddddd, Eeee itp.

5. Abc. ciągły, gdy każdy kolejny wyraz zaczyna się od nowej litery. Tworzy to poematy bardzo krótkie, w przeciwieństwie do odmian poprzednich, dość długich, a nawet bardzo długich.

Wszystkie te odmiany można by jeszcze dopełnić innymi igraszkami alfabetycznymi, jak układanie zdań ze wszystkich liter alfabetu bez powtarzania którejkolwiek albo pisanie wyrazów czy zdań za pomocą sylabicznych nazw litery; polski język nie daje na to łatwych przykładów, toteż więcej ich we francuszczyźnie, gdzie imię *Hélène* można zapisać jako *LN*. Przykładem będzie *TK* zamiast teka. Jest to właściwie rebus literowy.

Historia abecedariusza traktowanego poważnie zamyka się w okresie średniowiecza. Jego cel pierwotny był praktyczny, ale zaczęto go traktować jako ozdobę wiersza. Lubili się popisywać abecadłowym wierszem pisarze starochrześcijańscy, jak Commodianus, Sedulius, Venantius Fortunatus, Izydor z Sewilli. Najstarszy utwór *Psalmus contra partem Donati* ułożył św. Augustyn; jest to utwór polemiczny, pisany wierszem rytmicznym, w rymach monosylabicznych na *e*, w strofach rozdzielonych refrenem i zaczynanych kolejnymi literami alfabetu. Wiele abecedariuszy było anonimowych, treść ich bywała różnorodna. Późniejsze są bardziej urozmaicone, np. Izydora z VII w. mają typ AAAA, BBBB. W tym samym czasie układał je i Beda, z VIII w. pochodzi w abecadłowym wierszu napisana inwektywa jakiegoś kleryka niemieckiego na patriarchę z Akwilei. Z łaciny przeszły potem abecadłowe wiersze do języków narodowych, Chaucer pisywał je w strofach, budowanych A...B...C..., podobna jest polska *Skarga umierającego*: „Ach, mój smętku, ma żałości...”

Wyjście abecedariuszy z użycia w póź-

niejszej epoce jest spowodowane tym, że ich funkcja praktyczna po wynalezieniu druku znikła. Nie przeszkadzało to jednak utrzymaniu się ich jako wierszy humorystycznych, oczywiście w rozmaitych postaciach. W polskiej humorystyce mamy np. *Abecadło Boya* w *Słówkach*: „Barbara się bawiła z bernardynem bar-dzo...“, czy *abecadło* L. Kerna:

Anioł jest to ssak niebieski,
Arab krewny arabeski...

Z zakresu abecadłowej humorystyki angielskiej podać można (za Tuwimem) wiersz *Oblężenie Belgradu*, pisany abc. stychicznym pełnym, albo wiersz rosyjskiego futurysty Briusowa w abc. ciągłym. Polski futurystyczny abecedariusz jest wierszem bardzo lichym, co nie świadczyłoby o bujności tego kierunku i o jego formalnej oryginalności.

Bibliografia: J. Tuwim, *Abecadło z pieca spadło*, [w:] *Pegaz dęba*, Warszawa 1950, s. 316—327. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1943, s. 1: *Enciclopedia Italiana*, t. I. *Abecedari (carmin)*.

Maria Grzędzińska

ACTA MARTYRUM (akta męczenników, ang. *Acts of martyrs*, ros. *Акты мучеников*, fr. *Actes des martyrs*, niem. *Märtyrerakten*), zwane inaczej *Gesta* lub *Passiones*, są pismami sprawozdawczymi z przebiegu procesu i egzekucji wyroku na starochrześcijańskich wyznawcach. Pierwszą taką relację podają *Dzieje apostołskie* o męczeństwie diakona Szczepana, przy czym za prototyp można przyjąć znany z ewangelij proces Chrystusa. Dopiero jednak w II w. ustalił się typ literacki Aktów, mających już to formę listu (np. opis męczeństwa tzw. *Sancti Lugdunenses*) sprawozdawczego przesyłanego jednej gminie chrześcijańskiej przez drugą, już to formę protokołu sądowego (np. opis męczeństwa tzw. *Sancti Scillitani*). Inne rozróżnienie możemy przyjąć biorąc za kryterium więk-

szą lub mniejszą wierność relacji. I tak, doskonałym wzorem omawianego przez nas gatunku literackiego są *Acta pro-consularia -sancti Cypriani episcopi et martyris* będące w pierwszej swej części jurysdycznym dokumentem procesu, w dalszej zaś — sprawozdaniem naocznego świadka stracenia. Akta męczenników scyllitańskich to znów zwykle przytoczenie protokołu „kancelaryjnego“. Tekst tzw. *Passio S. Perpetuae* zawiera wyciągi z urzędowego dokumentu wplecione w narrację autora. *Martyrium Polycarpi* opiera swe opowiadanie na dokumencie urzędowym, jednak bez tendencji cytowania znaczniejszych jego partii. Inne wreszcie Akta pozwalają sobie na pewne zmiany dokumentu czy nawet interpolacje. Większość tych pism doszła do nas z umieszczonym na ich końcu posłowiem (doksologicznym) wskazującym na fakt przyjęcia danych *Acta martyrum* do hagiograficznego repertuaru literatury liturgicznej. Specjalna wzmianka należy się pismom: *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis* oraz *Passio SS. Montanii, Lucii et aliorum martyrum Africanorum*, zredagowanym w pewnej swej części przez samych męczenników, w innych zaś partiach uzupełnionym według ich życzeń i bezpośrednich wskazań.

Acta martyrum bynajmniej nie ograniczają się w historii swego występowania do epoki i zasięgu przestrzennego wielkich prześladowań rzymskich, ale, pomijając zresztą późnorzymskie apokryfy (np. tzw. *Acta Pilati*) i średnio-wieczne plagiaty, występują w roli świadectw eksterminacyjnej w stosunku do chrześcijan polityki rządów także nierzymskich (wspomnieć tu należy o licznych opisach straceń na obszarze państwa perskiego). Wobec faktu istnienia wprost kolosalnej liczby Aktów ważne jest dla nas zorientowanie się w dwudzielnym schemacie przewodu sądowego, którego typowość stanowi ważny czynnik odróżnienia oryginału od falsyfikatu. Schemat ten zarówno przy protokole inkwizycyjnym (śledztwie), jak i przy

samym procesie wygląda następująco: imiona konsulów; dzień i miesiąc odbywania się śledztwa-procesu; pora dnia śledztwa-procesu (rano — wieczór); jaki urzędnik prowadzi śledztwo-proces; miejscowość, gdzie śledztwo-proces się odbywa, miejsce śledztwa-procesu (np. forum); ustalony tryb pytań urzędnika. Znamienne jest bowiem, iż fałszyfikaty komponowane z wyrażną tendencją dydaktyczną, a nie historyczną, rozluźniają rygorystyczność w przedstawieniu przebiegu według przytoczonego wzoru postępowania, która znów dobitnie charakteryzuje oryginały.

Już w starożytności chrześcijańskiej zarysowywały się dążności do zebrania rozproszonych Aktów i umieszczenia ich w jednym *Corpus*, zwłaszcza zaś wystąpiły te dążności tam, gdzie, jak np. w Afryce, stanowiły Akta w znacznej mierze lekturę liturgiczną. Można nawet wnioskować o faktycznym tworzeniu takich zbiorów. Leclercq snuje przypuszczenie, że Euzebiusz tworzył swą *Synagoge* (*Zbiór*) na podstawie materiału dowodowego zgromadzonego w słynnej bibliotece w Cezarei. Po linii tej samej dążności szło rozpowszechnione na wschodzie cesarstwa rzymskiego wzajemne (listowne) przysyłanie sobie przez gminy chrześcijańskie posiadanych relacji o męczeństwie poszczególnych wyznawców. Wiemy dalej, że i Hieronim opierał się na podobnym zbiorze. Wspomnieć też trzeba o ogromnym wpływie, jaki *Acta martyrum* wywarły na sztukę chrześcijańską we wszystkich niemal jej gałęziach. Za oryginalne uznaje się Akta dotyczące następujących męczenników: Polikarpa ze Smyrny straconego w r. 156; Karpusa, Papyłasa i Agatoniki z Pergamonu straconych w r. 165; Justyna, Charitona i innych wyznawców rzymskich straconych w r. 165; tzw. Sancti Lugdunenses straconych w r. 177; tzw. Sancti Scillitani straconych w r. 180; Apoloniusza straconego w Rzymie w l. 180—192; Perpetui i Felicyty straconych w Afryce w l. 202—203; Pioniusza stra-

conego w Smyrnie w r. 250; Achacjusza straconego w Kappadocji w r. 250; Maksymusa straconego w prowincji Azji w r. 250; Cypriana z Kartaginy straconego w r. 258; Konona z Magydos w Pamfilii straconego w r. (przypuszczalnie) 258; Marianusa i Jakuba z Lambese w Numidii straconych w r. (przypuszczalnie) 259; Montanusa, Lucjusza i innych wyznawców straconych w Kartaginie w r. 259; Maksymiliana z Theveste w Numidi straconego w r. 295; Marcellusa i Kassjana z Tingis w Mauretanii straconych w r. 298; Feliksa z Thiburii w Afryce straconego w r. 303; Dasjusza z Aksjopolis w Mezji straconego w r. 303; Ireneusza z Sirmium w Panonii straconego w r. 304; Agapy, Chionii, Ireney straconych w Tessalonikach w r. 304; Eupliusza z Katanii straconego w r. 304; Fiileasa i Filoromusa z Aleksandrii straconych w r. 304 lub 306; tzw. Sancti Sebasteni straconych w r. 320.

Jakkolwiek Akta męczenników związane są bardzo ściśle z historią antycznego chrześcijaństwa, nie należy zapominać o gatunkowej (w aspekcie literackim) tożsamości analogicznych Aktów „pogańskich“ (np. o straceniu za cesarza Klaudiusza antysemitów aleksandryjskich Izydora i Lampona, których helleńskie społeczeństwo stolicy Egiptu uważało „za męczenników swej sprawy narodowej i czciło ich pamięć w ciągu całych stu-let“).

Bibliografia: Achelis, *Die Martyrologien, ihre Geschichte und ihr Wert*, „Abh. Gött. Ges.“, Neue Folge, 1900, III nr 3. H. Delehaye, *Les Passions de martyrs et les genres littéraires*, 1921. K. Holl, *Die Vorstellung vom Märtyrer und die Märtyrerakte in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, [w:] *Neue Jahrb.*, 1914, 521—556. Kirsch, *Der stadtröm. christl. Festkalender i. Altertum*, 1924. H. Leclercq, *Actes des martyrs*, [w:] *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. I. Lietzmann, *Martyr*, [w:] *Realencyklopädie f. d. klass. Altertumswissenschaft*, t. XIV. R. Reitzen-

stein, *Bemerkungen z. Martyrienliteratur*, „Nachr. Gött. Ges.“, 1916. A. Schlatter, *Die Märtyrer in den Anfängen d. Kirche*, [w:] *Beitr. z. Förderung christl. Theol.*, 1915, 19, 3.

Tytus Górski

ANNALES (od *annus* 'rok', roczniki, ros. *semonuc*, ang. *annals*, fr. *Annales*, niem. *Jahrbücher*), najbardziej popularny rodzaj rzymskiej historiografii. Twórcami tego rodzaju literackiego są historycy ateńscy, którzy, jak Thukydides i Xenophon, opisujący dzieje swej ojczyzny w ramach dziejów hellenickich, przestrzegali schematu ujęcia wydarzeń każdego roku z osobna, mimo że nieprzerwany tok zdarzeń wymagał raczej przedstawienia według kompleksów rzeczowych. Piśmiennictwo nawiązało tu do życia, w związku bowiem z urzędowaniem rocznym obowiązywało składanie rocznych sprawozdań.

Annalistyka Wschodu. Praktyka taka panowała już na Wschodzie. Obok królewskich napisów o treści historycznej mamy tu też roczniki, prowadzone od najdawniejszych czasów w Egipcie, Babilonii i Asyrii przy listach eponymów. Nie zawierały one takich dokładnych danych jak późniejsze roczniki królów asyryjskich, lecz tylko krótkie notatki o najważniejszych wydarzeniach. Tego rodzaju roczniki w późniejszych streszczeniach posiadamy już dla Sargona i Naramsina z Akkad (ok. 2350 r. p.n.e.). Jest rzeczą prawdopodobną, że tego rodzaju roczniki istniały już w najstarszym sumeryjskim państwie. Królowie zaś asyryjscy kazali spisać czyny swe w obszerniejszych rocznikach, z których potem czerpano (jak u Thutmosisa III) dłuższe lub krótsze napisy. O panowaniu Naboneda posiadamy krótką wzmiankę, z czasu po jego śmierci i zwycięstwie Cyrusa. Napisy królewskie służyły późniejszym do ułożenia kronik — fragmentarycznych dla starszej epoki babilońskiej, wyczerpujących dla lat 745—

668. Zapewne też Asyryjczycy mieli swoje kroniki, z których jednak nic się nie uchoowało prócz tzw. Kroniki Gadda, opisującej najazd Kimmeriów i załamanie się państwa asyryjskiego w 606 r. Kroniki te zawierają przeoczenia i pomyłki chronologiczne, zwłaszcza jeśli sięgają aż do czasów mitycznych, do wielkiego potopu, nawet do stworzenia świata i panowania bogów. Hellenom uprzystępniał sumę roczników tych Chaldejczyk Berossos w swoich *Babyloniaka* ok. r. 280 p.n.e.

Annalistyka egipska. W Egipcie mamy zapiski historyczne już od czasów Menesa, twórcy I dynastii (ok. 2800 r. p.n.e.); na tabliczkach z kości słoniowej i z hebanu zapisywano wydarzenia roku, święta, budowle, wojny; służą one zarazem do oznaczenia roku. Tradycja egipska zna imiona królów z długiego okresu przed Menesem, chociaż trudno nam ustalić, od którego czasu są one historyczne. Na podstawie tych zapisków ułożono bardzo wcześnie oficjalne roczniki: ułamek takiej kroniki z drugiej połowy piątej dynastii (za panowania Neweserre), wyrzeźbiony na dużej płycie kamiennej i wystawionej w jakiejś świątyni (może Heliopolis), zachował się nam na kamieniu z Palermo. Zgodnie z charakterem państwa faraonów mamy tu dane o uroczystościach dworskich i świętach, budowlach, darach wotywnych itp. Nie brak też zapisków o rozporządzeniach, wojnach i podróżach morskich. Od Menesa począwszy jest tu każdy rok zapisany; na początku jest spis królów ze starszych dynastii, bez podania roku, uzupełniony zarysem podań wstecz, aż do panowania bogów na ziemi. Tego rodzaju roczniki prowadzono na dworze królewskim przez następne tysiąclecia i często w napisach królewskich są o nich wzmianki; także ich początek wiąże się z panowaniem czcicieli Horusa. Sprawozdanie z wojen Thutmosisa III napisał pewien sekretarz: roczniki wypisane na ścianie świątyni w Karnaku stanowią krótkie jego streszczenie. Przedstawienie

bogini Historii, spisującej wojenne czyny króla, zdobi już świątynię Sahure (dynastia V). Zarys dziejów panowania Ramzesa III, który włożono mu do grobu razem ze szczegółowym spisem jego darów dla bogów, zachował się nam w dużym papyrusie Harrisa i należy do tego rodzaju roczników królewskich. Poza tym prowadzono roczniki przy świątyniach. Czy królewskie roczniki były też prowadzone w czasach upadku rządu i anarchii, trudno powiedzieć. Dla potrzeb normalnych wystarczały krótkie wyciągi, listy królów z podaniem okresu panowania, uporządkowane według dynastii. Lista taka zachowała się, wprawdzie bardzo fragmentaryczna: jest to papyrus z Turynu z czasów Ramzesa II. Na podobnej kronice, jak kamień z Palermo lub papyrus z Turynu, opiera się lista królów Manethona, kapłana heliopolitańskiego (ok. 280 p.n.e.), w jego *Aigyptiaka*, zachowanych fragmentarycznie.

Annalistyka izraelska i perska. Pełniejszy obraz annalistyki wschodniej dają nam księgi historyczne królów izraelskich i ich następców, które weszły do Starego Testamentu. Wzorowane na annalistyce asyryjskiej i perskiej, dają nam *Księgi Królów* i *Kroniki Biblii* obraz historiografii dworskiej. Duże znaczenie posiada napis skalny króla perskiego Dariusza w Behistun (512 r.), rozpowszechniony także w formie książkowej, opisujący w formie autobiografii wyczyny króla do chwili wstąpienia na tron. Porównanie z hetyckimi relacjami historycznymi, podobnie stylizowanymi, wykazuje, że takie napisy sprawozdawcze kontynuują prądną tradycję dworską. Znalazła ona wyraz w najobszerniejszym pomniku zachowanym, w tzw. *Monumentum Ancyranum*, podającą ludzko podobne sprawozdanie Augusta publikowane pod koniec jego życia.

Annalistyka helleńska. W Grecji prehistorycznej znaleziono bogate archiwa królewskie w Knossos, ale nie wskazuje na istnienie roczników. O nich może być dopiero mowa w histo-

rycznej Grecji, naśladowanej eponymatą urzędów Wschodu i wraz z przejęciem pisma semickiego układającej listy rocznych eponymów. Najwcześniejsza to lista olympioników od r. 776 z eponymatem zwycięzcy w biegu (literackie jej opracowanie dali Hippias, po nim ok. 300 r. Sycylijczyk Timaios), naśladowana w listach spartańskie Karnea, elidzkie Nemeia, korynckie Isthmia, delfickie Pythia itd. Na liście olympioników opierała się chronologia grecka ze swymi olimpiadami. Niezależnie od tej rachuby czasu miało każde państwo greckie jeszcze własną swą chronologię, np. Ateny według swego archonta eponymos (od 682 r.), Sparta według eforów eponymoi (od r. 755—754), Argos według kapłanek Heraionu. Najstarszą chyba i najważniejszą była kronika jońskiego Miletu, gospodarczej i duchowej stolicy archaicznej Hellady. Kroniki te były w pierwszym rzędzie dokumentami urzędowymi i raczej wyjątkowo stały się kanwą dla kronik literackich, jak np. kronika argiwska pt. *Hiereiai* (kapłanki Heraionu) dla pierwszej kroniki ogólnohelleńskiej Hellanika z Mitylene (480—395) lub spis spartańskich karneioników dla prozaicznej oraz pierwszej wierszowanej kroniki Hellanika, lub wreszcie kronika kapłanek Ateny w rodyjskim grodzie Lindos dla inskrypcyjnie zachowanej kroniki lindyjskiej Timachidasa z r. 99.

Zupełnie wyjątkowe stanowisko zajmuje kronika ateńska, która po przegranej wojnie peloponeskiej i zwłaszcza po utracie autonomii Aten za Aleksandra (po 338 r.) zrodziła nowy rodzaj literackiej lokalnej kroniki pt. *Atthis*, sformułowanym swym wywołując skojarzenia z tytułami eposów. *Atthis* w 4 księgach Hellanika otwiera szereg tzw. *atthidografów* pod sam koniec V wieku, gdy świetność polityczna Aten bezpowrotnie minęła. Po nim idą Kleidemos i zwłaszcza Androtion (12 ksiąg — ok. 340 r.), z którego dzieła głównie czerpał Arystoteles dla swej *Rzeczypospolitej Ateń-*

skiej, Demon streszczający Androtiona, najpopularniejszy Philochoros (ok. 262 r. — 17 ksiąg, w tym ks. 1—6 obejmuje czasy mityczne i historyczne do Aleksandra, ks. 7—17 dzieje współczesne), Istros (ok. 230 r. — 14 ksiąg). Wpływ schematu annalistycznego był tak przemożny, że także historycy nie korzystający z kroniki ateńskiej, jak Thukydides i Xenophon w swoich *Hellenika* (358 r.), przestrzegają schematu rocznikarskiego. Widocznie nawiązując do ich praktyki czołowy historyk epoki hellenistycznej, Timaios Sycyliczyk (w przeciwieństwie do Ephorosa), podniósł schemat annalistyczny, oparty na olimpiadach, do normy historiograficznej.

W epoce aleksandryjskiej nastąpiło odrodzenie starogreckich *chronika*. Przełomowe znaczenie posiadała inicjatywa Eratostenesa, który ok. r. 250 w 9 księgach *Chronographiai* dał w zwięzłej formie kronikarskiej annalistyczny zarys dziejów hellenickich od wojny trojańskiej (1183 r.) do swoich czasów, uwzględniając obok dziejów politycznych także piśmiennictwo piękne. Jego śladami poszedł Sosibios (ok. 250 r.), który jako Lakończyk oparł chronologię swą na spisach królów spartańskich i karneioników. Największe powodzenie miał twórca nowego rodzaju literackiego Ateńczyk Apollodoros (180—110), uczeń Arystarcha, który idąc śladem Hellanika ułożył podręcznik szkolny w 4 księgach pt. *Chronika* w trymetrze jambicznym, samodzielnie opracowując materiał zaczerpnięty głównie z Eratostenesa, z dodaniem dziejów Sycylii, diadochów i zwłaszcza Rzymu. Przez wiele wieków możemy śledzić wpływ tej poetyckiej kroniki, którą jako pierwsze dzieło dziejów powszechnych przyswoił Rzymianom w przekładzie w trzech księgach Cornelius Nepos i za to zdobył sobie gorące uznanie Katulla. Pisząc po Apollodorze Rodyjczyk Kastor (um. 45 r. p.n.e.), zięć króla Galatów Deiotara, dał w swoich *Chronika* ksiąg VI pierwszy podręcznik historii powszechnej z tabelkami

synchronistycznymi, gdy równomiernie uwzględnił obok helleńskiej i sycylijskiej także historię Wschodu i Rzymu i w ten sposób stworzył prototyp późniejszego kronikarstwa. Warto wspomnieć, iż podobną ewolucję przeszła prawie w tym samym czasie historiografia, gdzie Diodor był tym śmiałym nowotworem.

Annalistyka rzymska. Rozwój annalistyki rzymskiej jest podobny do greckiej; także w Rzymie na podstawie kronik o charakterze dokumentarnym i oficjalnym rozwijały się kroniki literackie. Obok *Fasti consulares* (spis konsulów, urzędujących w rocznym turnusie) i kalendarza świątecznego prowadził pontifex maximus, głowa kolegów kapłańskich, *Roczniki Pontyfikalne* (*Annales maximi*, dosłownie: „Roczniki największe“, ale *maximi* odnosi się raczej do przydomku arcykapłana), spis najważniejszych wydarzeń, jakie miały miejsce w danym roku. Zazdrośnie strzeżone, uprzysiężnił je ogółowi w 80 księgach dopiero P. Mucius Scaevola jako pontifex za czasów Grakchów (ok. 123 r.): była to równocześnie reforma wewnętrzna, gdyż dotąd spisywano wszystko na tablicach nieporęcznych. Na podstawie notatki Cicerona (*Republ.* I 25) wiemy, że notowały zaćmienie słońca od 21 czerwca 400 r., ale oczywiście rok ten nie może być uważany za datę początku tej kroniki, którą zaczęto prowadzić chyba dopiero ok. r. 310, gdyż właśnie od tej daty mamy pewnie datowane zdarzenia polityczne. Regularne zapisywanie prodigiów miało miejsce dopiero od r. 249. Roczniki te przechowywano w Regia, urzędowej rezydencji pontifexa: ponieważ Regia ta spłonęła (np. r. 148, 36 p.n.e.), uległy zniszczeniu też *Roczniki* — zrekonstruowano je z przypomnienia. Liwiusz i Dionysios Halik. nie korzystali z *Roczników Pontyfikalnych* bezpośrednio, jak to jeszcze czynili Cycero, Atticus i Verrius Flaccus.

Te roczniki dokumentarne były podstawą i niejako pierwszym stadium rodzącej się w Rzymie historiografii anna-

listycznej. Twórcą jej był po drugiej wojnie punickiej (ok. r. 200) Fabius Pictor, syn wyzwolénca. Formalnie nawiązał on bezpośrednio do hellenistycznego kronikarstwa, rzeczowo do roczników narodowych. Pisał po grecku jako kontynuator greckiego rodzaju literackiego: zresztą trudno było jeszcze w owym czasie o artystyczną prozę łacińską, mimo że poezja już miała wyrobiony swój język. Dzieło Fabiusa, zatytułowane *Historia*, obejmowało całość dziejów rzymskich, poczynsz od legendarnego przybycia Eneasza i założenia Rzymu przez Romulusa, na podstawie historyków greckich, ale też eposu narodowego Naeviusa. Szczególnie pieczołowicie podał Fabius legendy czasów królewskich i archaicznych, przeważnie etiologiczne, powstałe bardzo dawno, choć niektóre są może też świeższej daty. Historyczną wartość posiada dzieło dopiero dla czasów wojen z Pyrrhusem i punickich, gdzie autor mógł się opierać na źródłach greckich i rzymskich rocznikach. W ten sposób z dokumentarnych roczników urosły roczniki literackie, starannie wystylizowane, które od *Annales* przejmują strukturę rocznikarską, wypełniając schemat ten treścią silnie zretoryzowaną w modnym wówczas u Greków ujęciu literackim.

Dzieło Fabiusa, odznaczające się silnymi akcentami patriotycznymi, ale i tendencyjnym rozslawieniem rodu Fabiów, wywołało wśród Rzymian wielki podziw, ale i sprzeciwy. Wnet inni arystokraci poszli jego śladem i wydali swoje roczniki, również po grecku, jak L. Cincius Alimentus (praetor r. 210), C. Acilius, A. Postumius Albinus (konsul r. 151). W ogóle jest rzeczą charakterystyczną, że annaliści ci byli równocześnie wybitnymi mężami stanu, co nadało ich dziełom wartość wysoce dokumentarną, ale wycisnęło na nich także piętno tendencyjności. Dzieło Fabiusa następcy ci niewiele przynieśli ujmy; świadczy o tym wydanie łacińskiego przekładu, dokonane przez młodszego

Fabiusa, popularyzującego pierwsze te roczniki wśród szerszych warstw czytelników. I tak się złożyło, że przekład ten niejako przewodzi młodszej generacji annalistów piszących już tylko po łacinie (wzorem M. Porcjusza Katona z łacińskimi *Początkami — Origines*). Właśnie urok legendy i fluid patriotyzmu inspirowały czołowego poetę Quintusa Enniusa (239—169) z Rudiae w Kalabrii, który dopiero w nagrodę za narodowy swój epos w r. 184 otrzymał rzymskie prawo obywatelstwa. Całość dziejów rzymskich, tak jak ją opowiedział Fabius, zamierzał przetopić na epopeję rywalizującą z nieśmiertelnym Homerem, od którego przejął dla tego dzieła heksametr z zarzuceniem rzymskiej miary wierszowej, tzw. saturniusa. Tak powstały *Roczniki (Annales)* Enniusa w 18 księgach, z których ks. 1—3 zawierały czasy królewskie, 4—5 czasy rzeczpospolitej do pierwszej wojny punickiej, 7—9 pierwszą (krótko, gdyż ona była przedmiotem eposu Naeviusa *Bellum Poenicum*) i drugą wojnę punicką, 10—12 wojnę macedońską, 13—18 późniejsze wojny aż do r. 177 p.n.e. Tak powstała klasyczna kronika poetycka Rzymian, na której dzieci potem przez wieki uczyły się i historii, i techniki poetyckiej.

Jest rzeczą zrozumiałą, że po Katonie, po Enniuszu annaliści pisali po łacinie. Pierwszym z tych młodszych był L. Cassius Hemina z *Rocznikami* w 4 księgach (ok. r. 150), Fabius Maximus Servilianus (konsul 142 r.), C. Fannius (konsul 122 r.), streszczony później przez M. Brutusa, i najwybitniejszy L. Calpurnius Piso Frugi (konsul 133 r.) z 8 księgami, opowiadającymi też po Fanniuszu o pierwszym buncie niewolników na Sycylii: uderza u niego krytyka racjonalistyczna tradycji i płomienny patriotyzm. — Annaliści występujący w epoce pograkchańskiej różnią się od poprzedników raczej kwantytatywnie niż nowymi zaletami. Najstarsze czasy ledwie wspominają lub też po prostu opuszczają, za-

czynając powieść od zdobycia Rzymu przez Gallów (395 r.), jak Claudius Quadrigarius, który w 25 księgach objął jeszcze walki Sulli z Marianami (ok. 80 r.). Roczniki Cn. Aufidiusa z epoki cyceronijskiej były pisane po grecku — koncesja to na rzecz odrodzenia hel-leńskiego, zaznaczającego się także w Rzymie. Valerius Antias napisał 75 ksiąg *Roczników*, obejmujących czasy może do rozgrywki pomiędzy Pompejuszem i Cezarem (więc do r. 46); osobliwością Antiasa były fantastyczne liczby w działaniach wojennych, romansowe dygresje, udratyzowanie sytuacji i akcji szeroko wymalowanych. W fingowaniu chlubnych epizodów ku chwale własnej rodziny nie ustępował Antiasowi C. Licinius Macer (120—66) w swoich *Rocznikach* (ok. 25 ksiąg). Obszernym tym dziełem przeciwstawił Cornelius Nepos przekład *Kompendium* Apollodora, Atticus zaś swoją *Liber annalis* (rocznik, może tabelki). Wszystkich tych annalistów zaćmił w oczach potomności Titus Livius (59 p.n.e. — 17 n.e.) 142 księgami swych *Roczników* (*Ab urbe condita libri* — „Od założenia miasta“), z których zachowane 35 umożliwiają ocenę techniki i artyzmu historyka. Był to epos prozą ku chwale narodu rzymskiego, którego celowa energia, ofiarność i waleczność tworzyły to imperium, większe od państwa Aleksandra Wielkiego, które rządziło światem. *Roczniki* Liwiusza stały się natychmiast bezkonkurencyjną historią Rzymu i głównie się przyczyniły do tego, że wszystkie wcześniejsze roczniki i historie, także tak znakomite jak Sisenny i Salustiusza, zagięły, gdyż powieść Liwiuszowa zastępowała całe biblioteki.

W ostatnich księgach Liwiusz omówił już zdarzenia sobie współczesne; księgi te w ścisłym tego słowa znaczeniu już nie należą do roczników, lecz do historii. Według bowiem późnych rzymskich gramatyków, jak Gellius (V 18, 3) i Servius (*in Aen.* I 373), roczniki opisują zdarzenia czasów poprzedzających, hi-

storie zaś dzieje czasów współczesnych autorowi. Istotnie tak Tacyt zatytułował wprawdzie napisane dzieło historyczne, podające dzieje własnych czasów, *Historiae*, a później napisane dzieje domu klaudysjsko-julijskiego — *Annales* (*Ab excessu divi Augusti* — „od śmierci boskiego Augusta“). To ostatni utwór klasycznej annalistyki. Co następuje i za-dosć czyni coraz skromniejszym potrzebom inteligencji późniejszego cesarstwa, to wyciągi z Liwiusza (*Epitoma Liviana*), czasem panegirycznie stylizowane, jak na przykład P. Anniusza Florusa, przyjaciela cesarza Hadriana, „wyciąg wojen wszystkich 700 lat z Liwiusza w dwóch księgach“ (ok. 130 r.) lub podręczniki szkolne, oparte na Liwiuszu, jak np. Eutropisa *Skrót* (*Breviarium*) ok. 380 r.

Annalistyka chrześcijańska. Nowy świat chrześcijański stworzył sobie nową historiografię różniącą się od dotychczasowej zasadniczo przez wciągnięcie do niej chronografii biblijnej i wyznaczenie monarchii chrześcijańskiej coraz szerszego miejsca obok monarchii imperialnej, aż do rażącej dysproporcji. Rozwój nowej tej annalistyki w niejednym przypomina powstanie analistyki rzymskiej, tylko że jeszcze daleko silniej niż tam u chrześcijan wszystko podporządkowuje się kanonowi wyznaniowemu. Annalistyka bowiem chrześcijańska jest nie tyle naukowa, jak raczej apologetyczna; przejmując od Józefa Flawiusza dowód starszeństwa historii i kultury Hebrajczyków, co w poczuciu ambitnych nacjonalistów stanowiło po prostu o starszeństwie, a zatem i o szlachectwie, także w dziedzinie kultury, która potem promieniowała na Babilonię i Egipt. Wobec czcigodnego więc wieku dziejów żydowskich chrześcijanie, którzy czuli się ich spadkobiercami, z politowaniem patrzyli na dzieje grecko-rzymskie, które się zaczęły dopiero ze zburzeniem Troi. Twórcą analistyki chrześcijańskiej jest Jerozolimczyk Sextus Julius Africanus, który wydał *Chronographiai* w 5 księgach od stworzenia świata do r. 221

w synchronistycznym zestawieniu biblijnej, babilońskiej, egipskiej, grecko-rzymskiej kroniki, zaczerpniętej oczywiście z gotowych kompendiów, więc dla biblijnych z *Kroniki królów* biblijnych Justusa z Tyberiady, dla babilońskich z Berossosa, dla egipskich z Manethona itd., ze zwyczajowymi datami politycznymi i literackimi. W *Kronikę* swą włożył Africanus też całą swą wiarę chiliastyczną: wierząc w planowość dziejów kierowanych przez Boga, pojmował je analogicznie do aktu stworzenia świata i wyobrażał sobie, że Bóg przeznaczył dla dokonania dziejów ziemskich 6 dni, każdy po 1000 lat, po czym nastąpi siódmy 1000-letni dzień odpoczynku. Ponieważ obliczył, że Chrystus urodził się w 5501 roku, przyjsie owego imperium boskiego było stosunkowo bliskie. Ten tygodniowy schemat dla dziejów, mimo rażącej swej irracjonalności, przyjął się w średniowieczu jako dominująca dyspozycja dla dziejów powszechnych. Krótko po Africanusie powstała podobna, ale skromniejsza rozmiarami kronika biskupa rzymskiego Hippolytosa, wydana w r. 234 w Rzymie pt. *Zestawienie lat od stworzenia świata do bieżącej chwili*; korzystając z poprzedników swych, także z Africanusa, kompendium to zalecało się właśnie swą krótkością i przeszło niemal w całości do średniowiecza w kilku opracowaniach, z których *Liber generationis* (Księga narodzin) oraz *Excerpta Barbari* (Wyciąg barbarzyńcy — kronika aleksandryjska, według innych tłumacząca raczej Africanusa) i tzw. *Aleksandryjska Kronika Powszechna*, ilustrowana, z papirusu Goleniszczewa, są najbardziej znane.

Naukowością przewyższały kronikę tę *Tabele czasowe i wyciąg powszechnej historii Hellenów i barbarów* Euzebiusza z Cezarei (260—240), kilkakrotnie przezeń wydane, po raz pierwszy ok. 301 r., potem w nowych wydaniach wciąż uzupełniane. Pierwsza księga daje zarys dziejów Chaldejczyków, Asyryjczyków, Hebrajczy-

ków, Egipcjan, Hellenów i Rzymian według źródeł najnowszych, jak Józef Flawiusz, Diodor, Kastor itd. Główną część stanowiły *Chronikoi kanones* (Daty historyczne w tabelach), które w rubrykach podały synchronizmy rozmaitych systemów chronologicznych (najważniejsze były: era od Abrahama, olimpiady, lata królów i cesarzy rzymskich); potem następowały rubryki ze zdarzeniami dziejów świętych i świeckich. Kronika ta znana nam jest jedynie z tłumaczeń: najważniejsze z tych jest łacińskie tłumaczenie tabel Hieronymusa, które on uzupełnił, a dla lat 324—378 doprowadził do swoich czasów. Do tej pracy korzystał już w najszerszym zakresie z *Chronografa* (354), rodzaju encyklopedii historycznej chrześcijańskiej. Podstawą jej są dawne *Fasti* i kalendarze, oczywiście uzupełnione: ok. r. 354 sporządzono zbiór łaciński tych dokumentów, który zawiera: 1. Kalendarz Furiusa Philocalusa, 2. *Fasti Consulares* od początku konsulatu do r. 554, 3. *Cyclus Paschalis* od r. 312, ważny dla chronologii kościelnej, 4. Spis prefektów miasta Rzymu dla lat 254—354, 5. *Depositio episcoporum et martyrum* — daty śmierci biskupów rzymskich i męczenników (podstawa dla późniejszego *Martyrologium*), 6. Spis biskupów rzymskich według lat konsulów od początku do 354 r. — pierwszy to zarys późniejszej *Liber Pontificalis*, oraz wreszcie kronika świata w wersji biskupa rzymskiego Hippolita z r. 235, pisana po grecku, ale bardziej rozpow szechniona w przekładzie łacińskim. Wraz z kroniką Euzebiusza-Hieronima oraz z Euzebiusza-Rufinusa *Historią kościelną* i Hieronima *De viris illustribus* (Sławni pisarze) stanowią one punkt wyjścia całego szeregu rodzajów literackich specyficznie chrześcijańskich w zakresie dziejopisarstwa, które w następnych wiekach dopiero otrzymały ostateczną formę i trwają do dziś dnia.

Rzeczywistemu układowi sił odpowiada fakt, że po Euzebiuszu-Hieronimie kronikarstwo i annalistyka są całkowi-

cie w rękach chrześcijańskich i historia powszechna w rękach tych staje się z wolna aneksem do dziejów biblijnych i Kościoła. Nawet mieszany charakter dzieła Euzebiuszowego stał się niejako prototypem późniejszych dzieł historycznych: syntetyczne bowiem dzieje nazywają się odtąd kroniką, rocznikarskie zaś zapiski, takie jakie podawano w spisach królów i tabelach kroniki Euzebiusza, nazywają się *Annales*. Jest to niejako odrodzeniem pierwotnej annalistyki i jak u Greków i Rzymian z *Annales* tych użytkowych rodzi się w późniejszym średniowieczu znowu retoryzująca, więc literacka annalistyka. Rzeczą jest charakterystyczną, że przez najbliższe wieki chrześcijańsko-grecka historiografia naśladuje tylko *Historię kościelną* Euzebiusza (np. Philippos Sides ze swą *Historią chrześcijańską* w 36 księgach — rodzaj dziejów powszechnych na tle biblijnym, Philostorgios ok. 433 r., Sokrates ok. 439 r. Sozomenos k. 439 r., Theodoretos) i dopiero po renesansie studiów klasycznych w Bizancjum powraca do kroniki świeckiej. Inną drogą kroczy rozwój kronikarstwa i annalistyki na Zachodzie, gdzie porzeczano na *Historii kościelnej* w przekładzie Rufina, natomiast raz po raz kontynuowano jego *Dzieje powszechne*. Pierwszy wybitny kronikarz to Prosper Aquitanus ze swoim *Chronicon vulgatum* (*Kronika popularna*) od stworzenia świata do r. 455; obok tego nieznanego autora, tzw. Pseudo-Prospera, *Chronicon Imperiale* (*Kronika cesarska*) dla lat 379—455 (kontynuowana przez Mariusa, biskupa Izońskiego, do roku 581). Szczególnie wpływowa była *Kronika Kassjodora Senatora* od Adama do r. 519. Dalej idą kroniki Marcellina Comesy w 4 księgach do r. 534, Victora, biskupa Tunnuny afrykańskiej, do r. 566, Ioannesa Biclaensis, biskupa hiszpańskiego i mnicha, *Liber Chroniconum* (*Księga kronik*), obejmująca lata 567—590. Wszystkie te kroniki późnorzymskie prowadzą nas do merowińskiego tzw. Fredegariusy (w

ostatecznej redakcji z r. 658) i tym samym do historiografii typowo średniowiecznej, dla której *Gesta*, *Chronica*, *Annales* i podobne tytuły są charakterystyczne.

Literacka i językowa forma kroniki tzw. Fredegara stoi w jaskrawym przeciwieństwie do utworów klasycznych — mamy tu końcowy etap łaciny na przejściu jej do języków romańskich. Proces ten przerwał, oczywiście tylko dla stosunkowo szczupłego grona inteligencji, renesans karoliński, łączący się ściśle z politycznym odrodzeniem rzymskiego imperium przez króla frankońskiego Karola Wielkiego. Mnisi irlandzcy, czujący się w roli przybocznych poetów dworu Augusta, odnowili na dworze Karola świetność augustowską także w zakresie historiografii. Powstały wtedy *Annales Laurissenses* (*Roczniki klasztoru Lorsch*), *Annales Einharti* (*Roczniki Einharta*, biografa Karola W.) i ważne *Roczniki fuldeńskie* powstałe ok. 887 r. w Moguncji, a zbliżające się kompozycyjnie i stylistycznie do wielkich wzorów klasycznych (np. wplecione mowy). Obok tych czołowych roczników nieomal każdy klasztor założył własne roczniki uwzględniające w najszerszym zakresie zdarzenia polityczne. I tu zrobiono krok od prozy do poezji. Nieznany poeta, gorący wielbiciel Karola W., ułożył *Annales de gestis Caroli Magni imperatoris* (*Roczniki o dziejach Karola W. cesarza*) ksiąg IV jako epos heksametryczny: jak u wszystkich poetów-rocznikarzy mamy i tu parafrazę tylko znanych nam roczników, zwłaszcza *Roczników Einharta*.

W dalszym rozwoju wyraz *Annales* oznacza dorywcze i bezpretensjonalne zapiski historycznej treści dopisane nierzadko do tabeli paschalnej, w przeciwieństwie do *chronica*, przeznaczonej z góry dla świata literackiego. *Annales* cały nacisk kładą na treść, nie troszcząc się o formę literacką, kroniki podkreślają kompozycję, wytworność stylistyczną i nierzadko puszczają wodze fantazji

autóra, zbliżając się przez to bądź do pa-miętników, bądź do panegiryku, bądź wreszcie do romansu, zwłaszcza jeżeli odnoszą się do jednej osoby, jak np. do Cyda Campeadora (1050—1099), o którym nam mówią np. *Crónica del Cid* (XIV w.), *Crónica particular del Cid*, *Crónica rimada del Cid* (XIII w.), *Gesta Roderici Campidocti* (XIII w.) itd. Polska posiada w Piotrze Włostowiczu swój odpowiednik z takimi utworami, jak *Gesta Piotrkonis*, *Tragedia Petri comitis*, *Cronica Petri comitis*, *Historia Petri Dani* itd. Zbliżona w całej koncepcji narracyjno-panegirycznej jest na naszym terenie *Chronicon Polonorum* (Kronika Polaków) Galla Anonima i jej komentarz moralizatorski i retoryczny w *Kronice* mistrza Wincentego. Obok tych dzieł wybitnie literackich istniały u nas rocznikarskie zapiski, z *Rocznikiem świętokrzyskim* i *Rocznikiem krakowskim kapitulnym* na czele — skąpe i krótkie zapiski, uzupełnione wstecz na podstawie źródeł powieściopisarskich, nie do porównania z rozlewnymi rocznikami ruskimi. One to były głównym źródłem jednego z największych utworów annalistycznych, *Roczników* Jana Długosza, stojących na pograniczu średniowiecza i humanizmu i dążących świadomie do naśladowania Liwiusza, także w tendencji rozstawienia własnego narodu.

Humanizm likwiduje przede wszystkim rodzaj literacki kroniki i gestów, na ich miejsce wprowadza tacytowską historię. Zostają *annales*, ale w ujęciu liwiuszowskim: najbardziej monumentalnym ich ujęciem są *Annales Ecclesiastici* oratorianina Cezarego Baroniusza, od narodzenia Chrystusa do r. 1198 w 12 dużych tomach (drukowanych w Rzymie 1588—1607), które stały się prototypem naukowej i krytycznej odmiany annalistyki, chętnie odtąd stosowanej do historycznych prac źródłowych. Jeszcze w XIX wieku odrodzona historiografia niemiecka stworzyła *Jahrbücher des Deutschen Reiches* (*Roczniki Rzeszy Niemieckiej*).

Dzisiaj występuje termin *annales* i jego odpowiedniki w językach narodowych jako tytuł czasopism periodycznych, i to nie tylko historycznych.

Bibliografia: K. W. Nitsch, *Die römische Annalistik*, Berlin 1873. St. Witkowski, *Historiografia grecka i nauki pokrewne*, Kraków 1925, 3 vol. M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur im Mittelalter*, München 1911—1931, 3 vol. W. Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1912, 2 vol. E. Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie*, München 1936.

Zofia Gansiniec

ANSINGELIEDER: są to niemieckie śpiewki i piosenki ludowe śpiewane przez młodzież przy składaniu życzeń z okazji świąt lub innych okoliczności. W kompleksie świąt dorocznych, podczas których pieśni te stosowano, wyróżniają się tradycyjne święta pogańskie, którym Kościół poprzez wieki narzucił obrzędowość chrześcijańską, jak święta zimy, nadchodzącej wiosny, początku lata, wegetacji i miłości. Dlatego też śpiewki te, w formach zasadniczo chrześcijańskie, zachowały szereg odwiecznych praktyk magicznych, dających się przy bliższej analizie wyraźnie rozpoznać. Do śpiewek tych należą śpiewane w wigilię nowego roku (tzw. *Neujahrswünsche*, *Neujahrslieder*), w święto Trzech Króli (*Sternlieder*, *Sternrehlieder*), w dni zapustne (*Fastnachtslieder*), na rozpoczęcie wiosny (*Frühlingslieder*), rozpoczęcie lata (*Sommerlieder*) i wiele innych. Kończą się one zazwyczaj strofką, w których śpiewacy proszą o poczęstunek lub datki.

Zwyczaj śpiewania pieśni przy równoczesnym zbieraniu ofiar, pierwotnie związany z praktykami magicznymi, mającymi na celu zapewnienie pomyślnej wegetacji rolnej, ze wzrastającym różnicowaniem społeczeństwa wiejskiego i zubożeniem wsi stał się środkiem za-

robkowania dzieci najbiedniejszej ludności. Śpiewane w czasie wesela przed domem młodej pary lub bogatych gospodarzy w dniu świniobicia, przerodziły się A. w tzw. pieśni żebracze. Już w wieku XVI śpiewano takie piosenki w Szwajcarii i niektórych dzielnicach Niemiec. Otrzymały one nawet nazwę *Wurstbettellieder* (*Wurst* — kielbasa, *betteln* — żebrać) i są dobitnymi dowodami pauperyzacji ludności wiejskiej i niesprawiedliwości, wynikającej z ówczesnej społeczno-gospodarczej struktury wsi, z panujących stosunków społecznych czasów zarówno feudalnych, jak i feudalno-burżuazyjnych.

Bibliografia: Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, 1894, III, nr 1180—1278. Tobler, I, 207 i II, 238. Firmenich, *Germ. Völkerst.* I, 445, III, 630; tamże II, 115, 747. Mittler, *Volkslieder*, 425, 426. Simrock, *Die h. drei Könige*. Nach Handschriften, 1842. *Weihmar Jahrbuch* III, s. 397: *Anfang der üblichen Sternsingerlieder im geist. Spiel Herodes*.

Arno Will

ARBEITSLIEDER są to niemieckie pieśni śpiewane w celu skoordynowania ruchów przy wykonywaniu mechanicznej pracy. Zależnie od ich genezy dzielimy je na 2 grupy: 1. powstałe w bezpośrednim powiązaniu z pracą, wyrosłe jakby z rytmu samej pracy i 2. powstałe z innych pobudek i w innych warunkach, ale nadające się do utrzymania rytmu podczas pracy.

Pierwsze są w swej konstrukcji i swym doborze słów niesłychanie prymitywne, zrodziły się bowiem z pierwotnego okrzyku, z którego z czasem wyrosła sama pieśń, zawierają charakterystyczne motywy zachęty do czynu, obietnice nagrody za dokonaną pracę, narzekania z powodu trudu i wyczerpania itp. Przeważa w nich element rytmiczny, wynikający bezpośrednio z niezbędnych ruchów ciała, koniecznych do wykonania

pracy. Tekst i melodie jako czynniki wtórne oddziałują znów na pracę, wywołując pożądane tempo. Przy pracy występuje dźwięk, jak np. przy kuciu, młóceniu, wbijaniu pali; jest on ściśle związany z rytmem zarówno pracy, jak i pieśni. Jeśli go nie ma, zostaje sztucznie zastąpiony głosem ludzkim.

W pieśniach drugiej grupy, które w swojej formie i konstrukcji są bardziej złożone, przeważa element epiczny i liryczny. Są to pieśni śpiewane podczas pracy, których rytm pokrywa się tylko przypadkowo z rytmem pracy. Większość z nich należy do pieśni rzemieślniczych, tzw. *Handwerklied*, z wyjątkiem tylko pieśni rzemieślników-domokraców, jak np. szlifiery, kotlarzy, które można zaliczyć do pierwszej grupy pieśni pracy. W zbiorze *Niederrheinische Volkslieder* Zurmühlen wylicza wiele pieśni ludowych o charakterze narracyjnym, a zwłaszcza tzw. *Zählgeschichten*, które nad dolnym Renem uchodzą za *Flachsreflied*, *Spinnlied* i *Weblied*, ponieważ śpiewane są podczas pracy przy wyrzucaniu lnu, przy przędzeniu i tkaniu. Najważniejsze z nich są: *Droben auf grüner Heid steht ein Birnbaum, trägt Laub* i *Der Herr, der schickt den Jockel aus*.

Tekst pieśni obu grup nie jest stały, w miarę wzrastającego wyczerpania na wsi i w mieście rozrastają się elementy klasowej ideologii. Do tekstów pieśni włączają się nowe improwizowane apostrofy, ilustrujące warunki pracy, ekonomiczną sytuację robotnika, czeladnika i terminatora danego rzemiosła i ich materialne upośledzenie. Na skutek panujących niesprawiedliwych stosunków społecznych pieśni stają się obrazem eksploatacji człowieka pracy.

Zależnie od przeznaczenia można pieśni pracy podzielić na pieśni pracy ludzi dorosłych i dzieci. O ile pierwsze są ściśle związane z różnymi zawodami, pieśni nieletnich łączą się z produkcyjnym zajęciem-zabawą. Służą one podobnie jak pieśni pracy dorosłych utrzyma-

niu rytmu pracy przy wyrabianiu fle-tów, gwizdawek z kory drzewnej (*Bast-löselied*), piłowaniu drzewa (*Sägelied*), zbieraniu owoców leśnych, żołądzi itp. (*Sammellieder*). Pieśni te charakteryzuje ogromna rytmiczność i zastosowanie dźwięków naśladowczych.

Pieśni pracy znano już od najdawniej-szych czasów. Mniej lub więcej fragmen-tarycznie zachowały się w pra- i staro-nordyckim języku (przykłady u H. Nau-manna, *Reallexikon* I, 86). Staronie-mieckie głosy do celeuma — *scipleod*, *schifsang*, jak i refren *so stampen wir die Hirse*, który zachował się w kościel-nej transkrypcji bardzo starej pieśni tanecznej (*Ringeltanz*) z XVI wieku, są oczywiście dowodami istnienia pieśni pracy w najdawniejszych czasach na terenie Niemiec. Gotfrieda z Neifen, Steinmara, Hadlauba *Flachs-* i *Erntelieder* są tylko stylizowanymi pieśniami tego rodzaju względnie rycerskimi pieś-niami z motywami pracy. Zachowały się pieśni pracy późniejszych wieków za-warte w znanych zbiorach pieśni ludo-wych XIX i XX wieku. Są to przeważnie *Handwerkslieder*, *Sammellieder*, *Rammlieder*, *Ruderlieder*, *Spinnlieder*, *Weblieder*.

Bibliografia: K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1919. A. Heusler w *Reall. Hoopsa* I, 451. O. Böckel, *Psychologie des Volksliedes*, 13. H. Nau-mann, *Merkers und Stammers Reallexikon*, I, 85. Lewalter und Schlä-ger, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, 1911, s. 385. K. Wehrhan, *Kind-erlied und Kinderspiel*, 1909. E. Roese, *Lebende Spinnstubenlieder*, 1911. Litera-tura pieśni rzemieślniczych (*Handwerks-lieder*) w uwagach Büchera, *Arbeit und Rhythmus*, 1919. Pommer, *Das Volkslied*, II, 142; VII, 61, 110. Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, hasło *Kinderslieder*.

Arno Will

ĀSIS: (sansk. błogosławieństwo) pier-wotne znaczenie wyrazu: modlitwa, proś-

ba. W indyjskiej literaturze klasycznej, gdy ogromne znaczenie modlitwy ustali-ło się (bogom jest potrzebna modlitwa tak jak pokarm ludziom; modlitwa wzmacnia bogów), następuje przesu-nięcie semantyczne i Āsis znaczy już bło-gosławieństwo. Āsis to krótkie wierszo-wane formuły wypowiedane zazwyczaj przez osoby starsze, drogie, święte, czci-godne w różnych ważniejszych okolicz-nościach życiowych (przy pożegnaniu, powitaniu) wprost do osoby zaintereso-wanej. Zawierają one życzenia zdrowia, powodzenia, potomstwa. Wyrażone są normalnie w trybie rozkazującym lub łącznym.

Przykłady: Ojciec Kanwa do Sakuntali odchodzącej do małżonka: Dziecię! Oby cię szanował małżonek, jak ongiś Śar-miszthę Jajati! Obyś uzyskała syna-wład-cę, jak on uzyskał Puru (*Sakuntala*, akt IV, s. 133, w. 7—9 ed. Pand. Paraba), lub: Pokutnica do Śakuntali: Droga! Obyś była matką bohatera! (*Sakuntala*, akt IV, s. 128, w. 13).

J. Lonczak

ANUKRAMANĪ: (sansk.) lista, spis rzeczy, indeks na końcu zbioru hymnów *Rigwedy*, podzielonych na księgi-„kregi“ — *mandala*. Podaje wykaz autorów, tj. mędrców, *riszi*, którzy te hymny „uj-rzeli“, tj. ujęli je intuicją mistyczną i ułożyli w strofy, imiona bóstwa lub bóstw czczonych w hymnie, autorów podług rodów, dla ksiąg zaś I, IX i X autorów poszczególnych hymnów (dane te nie mają większej wartości historycz-nej), ilość wierszy każdego hymnu i jego miarę wierszową. Te ostatnie dane mają wielkie znaczenie dla filologii, jako przedstawiające obraz już bardzo wcześ-nie wyrobionej wersyfikacji. *Anukrama-nī* do *Rigwedy* przypisuje się mistrzowi Śaunaka i jego szkole. Prawdopodobna data powstania — mniej więcej sześćset-lecie przed naszą erą, w każdym razie kiedy kolekcja hymnów była już za-mkniętą całością.

ANUKRAMANIKA — to samo stosowane później i do mniejszych utworów.

SARVĀNUKRAMANĪ — „całkowity spis rzeczy“ ułożony podług pierwszego wyrazu hymnu; zresztą to samo co *Anukramanī*. Autor: Kātyāyana, domniemany uczeń Śaunaki.

Helena Willman-Grabowska

BARZELLETTA: (żart, *wymka*, *joke*, *plaisanterie*, *Scherzgedicht*) termin specyf. włoski. Etymologia: zniekształcona forma zdrobnienia od farsa — *farsetta* lub *farselletta* (*Vocabolario dell'Accademia della Crusca*). Jest to utwór poetycki o rozmaitej formie wiersza, zazwyczaj bardzo łatwej i potocznej, o treści błahej, przeplatanej żartobliwymi sentencjami i przysłowiami, często bez związku. Właściwie jest to utwór niemal identyczny z *frottola*, z tą niewielką różnicą, że *barzelletta* była utworem nowoczesnym w stosunku do *frottola* i śpiewana była do tańca częściej niż *frottola*. Tak więc pod koniec XV i na początku XVI w. na określenie tego rodzaju literackiego posługiwano się w Italii północnej terminem *barzelletta*, w Toskanii *canzone a ballo*, a w Italii południowej *canzone per canto* — zresztą wszędzie używano także i terminu *frottola*. *Barzelletta* miała szczególne powodzenie w okresie renesansu w środowiskach wykwintnej burżuazji. Autorami, którzy głównie celowali w sztuce pisania takich wierszyków i piosenek, byli Francesco Galeota i Serafino d'Aquila (wiek XV). We współczesnym języku włoskim — prócz znaczeń powyżej opisanych — wyrazu *barzelletta* używa się także na określenie „pieprznej“ anegdoty.

Bibliografia: O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 1—2, Milano 1943. V. Turi, U. Renda: *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, Torino 1941. *Storia letteraria d'Italia, Il Quattrocento*, a cura di V. Rossi, 3. ed., Milano 1949.

Walerian Preisner

BASM: rumuński *basm* (dawniej także *basn*, *basnu*: por. st. bułg. *basn*, pol. *baśń*, ukr. *baśń*, czes. *baseň...*), „baśń“, „(cudowna) opowieść“, „powiastka“, jest najstarszym i najpopularniejszym rodzajem narracyjnym w twórczości ludowej, występującym tam również pod nazwą *poveste* (st. bułg. *povest*). *Basme*, pełne cudowności baśnie, fantastyczne opowieści, mające swe źródła w mitach i zaborach ludowych, opowiadają płynną prozą zmyślane przygody i nadzwyczajne czyny urojonych bohaterów. Pod względem formy, nie krępowanej żadnymi regułami, nie różnią się one zasadniczo od znanych z innych folklorów opowieści ludowych, ale przypominają często swoją zwartością kompozycyjną nowożytną nowelę (*short stories*). Większość z nich rozpoczyna się stereotypowym zdaniem: *A fost odată ca niciodată...* („Był sobie raz i nigdy...“). Zaraz potem ukazują się nam fantastyczni bohaterowie, których porywają w wir akcji żywioły cudowności. W tej wyimaginowanej i nie posiadającej granic krainie cudów rzeczywista przyroda i konkretne formy życia ludzkiego usuwają się na dalszy plan, stając się jedynie punktem wyjścia i dalekim tłem nieokiełzanych twórców fantazji dla działań nadprzyrodzonych postaci, które przesuwają się przez olbrzymie pałace i świątynie, dokonując wszędzie nadzwyczajnych czynów i budząc wszędzie niesamowite nastroje. Podobnie jak w baśniach dawnego Rzymu, w których bywa mowa o królu i królowej, wysuwają się często w rumuńskich *basme* na pierwszy plan cesarz i cesarzowa. Nie spotyka się tam żadnych konkretnych danych geograficznych, ani też żadnych konkretnych wiadomości o sąsiednich narodach. Nazwy krajów bywają oddawane, podobnie jak u Turańczyków, barwami mieniącymi się na horyzoncie. Stąd pochodzą również nazwy nadawane cesarzom: *Impăratul Verde* („Zielony Cesarz“), *Impăratul Roșu* („Czerwony Cesarz“).

Tematy baśni nie pochodzą bezpośred-

nio z historii; rumuńskie nazwy panujących *Domn* i *Voevod* nie zjawiają się tam nigdy. Głównymi postaciami bywają cesarz, cesarzowa, cesarzewicz, córka cesarza i *Făt-frumos* („cudowny młodzian“). Cesarzowie nastrojeni zazwyczaj na modłę patriarchalną prowadzą dość rzadko wojny; za to mają rozległe cesarstwa, wspaniałe dwory, tłumy dworzan dookoła siebie i długie białe brody. Ich dumę stanowią uroczę córę, wspaniałe księżniczki, dla których urządzają huczne weselne gody, domagając się przedtem cudów waleczności od pretendentów. Cesarzowe, zapładniane często w cudowny sposób, biorą na ogół rzadko udział w rozgrywających się wydarzeniach, chyba wówczas gdy jakaś niska miłość zagraża ich czci i dostojeństwu. Cały punkt ciężkości akcji przenosi się na cesarskich synów, nieustraszonych i bohaterkich rycerzy, wśród których najmłodszy wiekiem bywa zazwyczaj typem wschodniego, uroczego i skromnego rycerza. Podczas gdy starsi bracia rozbijają się po świecie na ognistych i nieustraszonych rumakach, on, natchniony jakimś przecuciem, dosiada starej parszywej i chudej szkapy, która żre wszystko, pożera rozżarzone węgle, lata na skrzydłach i posiada dar proroczy. Rycerz baśni nie dąży nigdy do zdobycia bogactw lub też uroczę dziewczyny z tłumem, lecz ugania się za jakąś bezcielesną pięknoscą, za nieuchwytną boginką. Pościg za tymi samymi ideałami może prowadzić również inny rycerz zwany *Făt-frumos*, odznaczający się nie tylko rycerskim zapałem, ale i nadzwyczajną urodą, który bywa tak samo wspomagany przez cudownego konia. *Făt-frumos* może być również synem biedaka i jako taki zaczyna działać w najbardziej upokarzających warunkach; jednakże zapał i wiara we własne siły dają mu bodźca do starania się o rękę cesarskiej córki.

W wykonywaniu swych nadzwyczajnych czynów *Făt-frumos* jest niemal zawsze wspomagany od zewnątrz. Cała przyroda dzieli się wówczas na dobre

i złe żywioły. W poprzek jego drogi otwierają się przepaście, piętrzą się góry i wytryskają wody. Z dzikich zwierząt czatujących na rycerza najgroźniejszy jest dlań *balaur*, potworna i obrzydliwa hydra o niezliczonej ilości głów, uskrzydłona i opancerzona złocistymi łuskami, a następnie *Smeul* (Izmeul), uskrzydłony potwór, będący wcieleniem wiatru. Ale są tam również i dobre zwierzęta, które wspomagają rycerzy i ludzi. Koza opiekuje się zabłąkanym w lesie dzieckiem, daje mu schronienie i karmi je, a gdy przeczuwa swój kres, obdarza dziecko talizmanami, mającymi zabezpieczyć je przed wszelkimi niebezpieczeństwami. Fantastycznymi istotami wspierającymi człowieka są następnie personifikacje dni tygodnia: *Sfanta Vinere*, *Sfanta Miercure*, *Sfanta Dumenica*..., które zamieszkują wspaniałe pałace i udzielają ludziom korzystnych zleceń. Czarownice zjawiają się na ogół dość rzadko. Boginki wychodzą raz na rok z zaczarowanego pałacu, aby kąpać się w jeziorze.

W baśniach czysto fantastycznych wysuwa się na pierwszy plan żywioł nadprzyrodzony, ujawniający się w metamorfozach, w zejściach do podziemi lub we wzlotach w powietrze. Święci i boginki pragną żyć na ziemi obok ukochanej istoty, przemieniają się w zwierzęta (w wieprza, w węża, w żabę; np. *Șarpele moșului* — Wąż starca). Na skutek zaklęć i uroków ludzie przemieniają się w rośliny lub w drzewa (*Fata din Dafin* — Dziewczyna z wawrzynu). Dość często przy tym bohaterowie ulegają przemianom celem uniknięcia prześladowań wrogów, a szczególnie celem ukrycia się przed straszliwym *Smeu* (*Pătru cel frumos*). W baśniach etyczno-fantastycznych można również spotkać wskazania moralne. Dwaj kochający się bracia poświęcają się jeden dla drugiego (*Omul de piatră* — Kamienny człowiek). Dwaj bracia są wrogami najmłodszego, będącego wcieleniem dzielności, miłości, sprytu i szczerości (*Pasarea maiastra* — Zaczarowany ptak). Zwierzęta odwza-

jemniają się wdzięcznością dobrym ludziom, a niewdzięcznością złym ludziom. Macocha prześladowe, jak zwyczajnie, swoją pasierbicę (*Fata moșului și fata babei — Córka starca i córka baby*).

Baśnie religijne ukazują Pana Boga i świętych czyniących dobrze ludziom lub diabła z piekielnymi mocami prześladowującymi na każdym kroku człowieka. Jednak w większości wypadków elementy baśni są bardzo luźnie zespolone ze sobą, ulegają ustawicznym zmianom i przesunięciom. Stary cesarz, któremu córka uciekła z *Făt-frumos*, przemienia się w psa ziejącego ogniem z pyska. Dziewczyna i młodzian, którym grozi straszliwa śmierć, ukrywają się pod różnymi postaciami; w końcu ona staje się malutkim klasztorem stojącym na skraju lasu, a on zakonnikiem pełniącym straż przy wejściu.

Motywy rumuńskich *basme* są dalekimi echemi wschodnich mitów, które znalazły najpełniejszy wyraz w baśniach indyjskich. Za ich wspólną genezę przemawia już ogólny charakter tych bujnych twórców wyobraźni, pozbawionych harmonii, logiki i dyscypliny myślowej. Podobne baśnie były znane na całym Wschodzie i również w Egipcie, gdzie stawały się punktem wyjścia dla powstawania mitów religijnych. Już w zamierzchłych czasach docierały one na wybrzeża trackie za pośrednictwem kupców wraz z opowieściami ujętymi później w *Halima* oraz w *Tysiącu i jednej nocy*. Później rozpowszechniały się one po ziemiach trackich poprzez Bizancjum i Grecję. Już w dawnej Persji cieszył się ogólną sympatią typ pięknego, młodego i walecznego podróżnika-odkrywcy, który dzięki osobistej odwadze i łasce cudownych boginek przechodził przez wodę i przez ogień. Nadzwyczajne dowody bohaterstwa, cierpień i stałości zdają się również mówić o walczących ustawicznie królach perskich i o kaście rycerskiej istniejącej niegdyś tylko w Persji. Pomimo że w czynach *Făt-frumos* odczuwa się świeży podmuch zachodnich idei

rycerskich, to nie wydaje się prawdopodobne, aby przyszedł z francuskiej epopei ów podziw dla szlachetnego i bezinteresownego rycerza, przebiegającego świat celem dopięcia tego, do czego zobowiązał się własną przysięgą. Na ogół wszystkie elementy: postać *Făt-frumos*, wzajemne przenikanie się żywiołów ludzkich i zwierzęcych i koncepcje nadzwyczajnych przygód wskazują wyraźnie, że kolebką baśni było bezkresne królestwo wyobraźni i cudów. Poza tym można spotkać w rumuńskich baśniach oddźwięki dawnej epopei i późniejszej powieści greckiej. Jeden z bohaterów baśni zostaje przemieniony w wieprza, podobnie jak towarzysze Odysa na dworze Circe. Inny bohater wpada szukając schronienia w podobną sytuację, w jakiej znalazł się niegdyś Odyszeusz w jaskini Polifema. Mamy tam również zejście do podziemi, znane z *Odysei*, *Eneidy* i z powieści o Aleksandrze Wielkim, jak również wzniesienie się w strefę powietrzną znane z legendy o Ikarze. Również legenda o Erosie i Psyche przedostała się do baśni rumuńskiej. Bujny rozkwit fantastycznej baśni na ziemiach rumuńskich tłumaczy się w pewnej mierze tym, że dla szerokich mas, nie uczestniczących od wieków w rządzeniu krajem, mogła ona być pewnego rodzaju wprowadzeniem do rzeczywistości politycznej.

Fantastyczny świat baśni ludowej znalazł żywe i barwne odbicie w literaturze rumuńskiej XIX i XX stulecia: w poezji, prozie i dramacie. W r. 1858 Dimitrie Bolinteanu ogłosił *Legende sau basme originale in versuri* (Buc.). W opowieściach Iona Creangă żywioły fantastyczne opromieniają wszędzie pełne realizmu opisy. W *Făt-frumos fiul epei* (*Făt-frumos, syn kobyły*) kobyła wydaje na świat syna, który rozwija się z nadzwyczajną szybkością, aby walczyć z olbrzymami i smokami. W *Moș Nichifor Cotcariul* stary woźnica, pokazawszy młodej żydówce *Dealul Balaurului* (Wzgórze Smoka), opowiada jej o strasznym smoku, który srożył się niegdyś w tych stronach, zie-

jąc bez ustanku płomieniami ze swego pyska. Gdy świszczął, jęczały lasy i drżały pagórki. W końcu, napiwszy się mleka od czarnej kobyły, wzbił się do nieba, aby runąć stamtąd na ziemię. Wielki poeta Michał Eminescu odtwarzał motywy baśni wierszem i prozą. *Călin* to *Făt-frumos* kochający córkę cesarza, która, wygnana przez ojca, wydaje na świat dziecko w ustronnym miejscu. W *Făt-frumos din tei* (*Făt-frumos z lipy*) Blanca ucieka przed zamążpójściem do lasu, aby spotkać się tam z *Făt-frumos* pod lipą. W *Crăiasa din povești* ukazuje nam poeta *Sfanta Vinere* przy świetle księżycy. Eminescu pisał również powiastki prozą w tonie baśni ludowych: *Frumoasa lumii*, *Finul lui Dumnezeu*, *Borta vantului* (*Czeluść wiatru*)... W *Făt-frumos din lacrima* bezpłodna cesarzowa, połączony z leką spadła z oka Matki Boskiej, wydaje na świat bohaterskiego *Făt-frumos*. Ten sam motyw został później rozwinęty przez V. Voiculescu w *Icoana weche* (*Stary obraz*) i przez Victora Eftimiu w *Făt-frumos din lacrimă* (București 1922). We współczesnej literaturze echa starych baśni rozbrzmiewają żywo w utworach V. Voiculescu (*Smeu batran*), Adriana Maniu (*Drumul din basm*), Victora Eftimiu (*Șarpele fermecat — Zaklęty wąż*, București 1922; *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără moarte — Młodość bez starości i życie bez śmierci*, București 1922). V. Eftimiu wprowadził również zaczarowany świat baśni na scenę w sztukach pełnych polotu i poezji: *Inșiră-te, mărgărite*, poem feerie in 2 parti... (București 1911); *Coșul negru — Czarny kur*, fantezie dramatică, 6 acte, in versuri (București 1913).

Bibliografia: Petre Ispirescu, *Legende sau basmele Romanilor, ghicitori și proverburî*, București 1872 (1874, 1876). Petre Ispirescu, *Basme snoave și glume*, Craiova 1885. Petre Ispirescu, *Basme romane adunate din gura poporului*, Craiova. *Legende sau Basmele Romanilor adunate din gura poporului*

de P. Ispirescu, București, „Biblioteca pentru toți”. Al. Odobescu, *Basmul feciorului de împărat*, Craiova 1885. Pantazi Ghica, *Basme și minuni*, „Literatorul” I, 1880. Ioan C. Fundescu, *Basme, orații, pacalituri și ghicitori*, București 1875. Moses Gaster, *Basme*, „Revista literară” 1885. Alexandru Macedonski, *Basme*, „Literatorul” I, 1880. Dumitru Stăncescu, *Basme*, București 1892. Dumitru Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, București 1893. Vasile A. Urechia, *Legende romane*, București 1891. Mihail Strajanu, *Basmele*, „Convorbiri Literare”, XXX, 1896. Pericle Papahagi, *Basme orientale romane*, București 1905 (Acad. Rom.). Virgil Caraiivan, *Basme și legende străine*, Traducere, Valeni 1911; Al. Odobescu, *Basme mitologice*, București 1924. Victor Eftimiu, *Basme de Crăciun*, București. Petru V. Hanez, *Povești din diferite ținuturi românești*, București. Dumitru Caracostea, *Dona basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, București 1926. P. Cancel, *Originea Poeziei Populare*, București 1922. Petru Iroaie, *Characterul Poeziei Populare*, Cernăuți 1921. Gh. Adamescu, *Istoria Literaturii Romane*, București, „Biblioteca pentru toți”. N. Iorga, *Istoria Literaturii Românești*, Vol. I, Editia a II-a, București 1925. Al. Dima, *Zăcămintele Folclorice în poezia noastră contemporană*, București 1936.

Stanisław Łukasik

BHĀNA: (sansk.) monolog w jednym akcie. Na scenie występuje tzw. wesoły pasażer albo *bon vivant* i opowiada swoje figle, rozmawiając niby z osobami, które sobie tylko wyobraża, a raczej podaje nam do wyobraźni. Powtarza ich mowę, zapytania, odpowiedzi itd. Na scenie jest tylko on sam. Wielką rolę gra tu mimika, gesty, ton. Winny być tak umiejętnie użyte, iżby wywołały w widzu i słuchaczu wrażenie rzeczywiście jakoby za sceną istniejących postaci. Mają być

wyobrażone wszelkie możliwe sytuacje, wywołane wszelkie uczucia, zwłaszcza podziw dla bohaterstwa, zachwyt dla piękna, chociaż treść może być dość lekka, nawet nie pozbawiona pewnego szelmostwa. Aktor ma sprawiać wrażenie pasażera, pieczeniara (*vita*), a jednak całość, choć mocno erotyczna, nie przekracza granic dobrego smaku. Element taneczny, *lāsya*, harmonizuje ściśle ze słowami, z modulacją głosu, nie będąc tylko samym tańcem. Fabuła nic nie ma wspólnego ani z mitologią, ani z legendą; zaczerpnięta z codziennego życia, ale okraszona dowcipem, częściej wymyślona przez autora, nie krępowanego przepisami, prócz obowiązku niewykarczania poza wesołość. Zakończenie jak i wstęp, czyli ekspozycja, dodają nieco powagi; nie zawsze. Zakończenie zwłaszcza bywa fajerwerkiem dowcipu.

Helena Willman-Grabowska

BHĀṆIKĀ: od *bhan* — „rozmawiać, opisywać słowami“ (niekoniecznie w sanskrycie, mowie szlacheckiej), rodzaj indyjskiej jednoaktówki, dość pospolity, gdzie wspaniałość kostiumów gra główną rolę. Po ekspozycji, tj. po zwięzłym wyłożeniu treści, zaraz następuje rozwiązanie. Dramat polega (według dawnych przekonań indyjskich) na nierówności stanu: bohater jest zwykłym szarym człowiekiem, bohaterka pochodzi z wysokiego rodu. Lecz znów podług obowiązujących przepisów dramaturgii indyjskiej wszystko, tj. całe powikłanie, musi się skończyć dobrze. Jak wskazują teoretycy, może tu w grę wchodzić siedem czynników jakby psychologicznych. Do nich należy np. wzmiankowanie przypadkowe jakiegoś przedmiotu lub zdarzenia i to wywołuje komplikacje, jak kłamstwo, gniew, zniechęcenie, srogie wyrzuty itd., które ożywają akcją. Dramat-komedia raczej życia codziennego.

Helena Willman-Grabowska

BHĪLUKĪ: sanskr. „trwożliwa“, domyślamy się, bohaterka. Tymczasem wła-

śnie bohater jest tu trwożliwy i z tego powodu zdarzają mu się — w jednym akcie — różne straszne przygody, które mają na celu wzbudzić w audytorium uczucie przerażenia. Indyjski dramat, z pochodzenia i z wykonania ludowy.

Helena Willman-Grabowska

BLASON POPULAIRE: (franc.) utwór pochodzenia ludowego zawierający uwagę krytyczną czy satyryczną odnoszącą się do ściśle określonego pod względem geograficznym obiektu. Pod tą nazwą *Revue de traditions populaires* rejestruje wszelkie wypowiedzi ludowe odnoszące się do właściwości ściśle określonych miejscowości, a jeszcze częściej do właściwości mieszkańców tych miejscowości. W tym ostatnim wypadku mieszkańcom tym przypisywane są rozmaite cechy zabawne, w szczególności częste są docinki wytykające im głupotę jako cechę wrodzoną, naturalną, wynikającą niejako z faktu zamieszkiwania danego terenu, oraz niedorzeczność postępowania. Termin *blason populaire* stosowany jest do wypowiedzi różnego rodzaju, jak przysłowia, podania, anegdoty itp.

Lidia Łopatyńska

BOCET: rumuński *bocet* (od *boci* — żałować, opłakiwać, *boace* — głos — tak *vox*, *vocem*) jest szczególnym rodzajem lirycznym opłakującym zmarłego. *Bocete*, zwane również *cântece de morți* (pieśni umarłych), nie są spontanicznymi twórcami, ale pieśniami przekazywanymi przez tradycję, które w podobnych wariantach krążą po kraju, od wsi do wsi. Te elegie, wyrażające ból i żal za odchodzącymi z tego świata, rozbrzmiewają niemal jednakiemi tonami po całym kraju. Podobnie jak u Żydów, Greków, Rzymian i narodów bałkańskich nie bywają one śpiewane lub recytowane przez krewnych dotkniętych bezpośrednio żałobą, ale przez najęte płaczki. Płaczące kobiety, odprowadzające zmarłego wieśniaka do grobu, wylewają łzy i powtarzają mono-

tonne wiersze, w których obwiniają okrutną śmierć i oplakują osamotnienie pozostałych.

Bibliografia: Simion Florea Marian, *Inmormântarea la Români*, București 1892. Teodor Burada, *Datinele poporului român la inmormantări*, Iași 1882. Teodor Burada, *Bocete populare la Romani*, „Convorbiri literare”, XII—XXIII. Teodor Burada, *Bocete populare din Basarabia*, „Convorbiri literare”, XV. Ion Cragiani, *Bocituri populare grecești*, „Convorbiri literare”, XII. Gr. G. Tocilescu, *Materialuri Folkloristice*, București 1900, „Biblioteca pentru toți”.

Stanisław Łukasik

CLERIH EW (wymawia się: klerihju; nazwa pochodząca od imienia twórcy, nie tłumaczy się) — żartobliwy czterowiersz rymowany aabb, oparty na dwóch lub trzech akcentach w dowolnej kolejności, zaczynający się najczęściej nazwiskiem sławnej postaci historycznej, zawierający zabawne aluzje do prawdziwych lub rzekomych jej czynów. Za przykład może służyć *Clerihew* o sławnym angielskim architekcie z XVII w., twórcy katedry Św. Pawła w Londynie, budowanej, należy podkreślić, bardzo długo:

Sir Christopher Wren rzekł do żony:
„Wychodzę teraz na obiad proszony.
Jeśli się tutaj kto do mnie zgłosi,
Powiedz: »Sir Krzysztof katedrę
[wznosi]«.”

(Sir Christopher Wren
Said, „I am going to dine with some men.
If anybody calls
Say I am designing St. Paul's.”)

Inny przykład:
Hiszpanie myślą, że Cervantes
Wart sześć razy tyle co Dante.
Gwałtowny protest przeciw temu się
[wznosi],

Gdziekolwiek mieszkają Włosi.
(The people of Spain think Cervantes
Equal to half a dozen Dantes:
An opinion resented most bitterly
By the people of Italy.)

Zasięg *clerihew* ogranicza się do krajów brytyjskich. Twórcą jego był Edmund

Clerihew Bentley, ur. 1875, żyjący jeszcze przyjaciel Chestertona, dziennikarz i autor powieści kryminalnych, który zaczął pisać *clerihews* w szkole. Zbiór ich wyszedł pt. *Biography for Beginners* (*Biografia dla początkujących*) w 1905. Odtąd rodzaj ten wszedł do repertuaru lekkiego wiersza, ale wskutek swego żartobliwego i ulotnego charakteru nie daje się dotychczas ująć w pozycje bibliograficzne.

Bibliografia: E. C. Bentley, *Biography for Beginners*, 1905, *More Biography for Beginners*, 1929. Maisie Ward, Gilbert Keith Chesterton, 1944. *Faber's Book of Comic Verse*, 1942.

Witold Ostrowski

CANTO CARNASCIALESCO: (włoskie: pieśń karnawałowa, карнавальный песня, *carnival song*, *chant carnavalesque*, *Karnevalslied*); etymologia: *Carnascialesco*, forma przymiotnikowa od rzecz. *carnasciale* (także *carnesciale*) od łac. *carnem laxare*, „porzucić mięso”, „zaniechać jedzenia mięsa”. Rzecznik ten oznaczał dzień poprzedzający wielki post i stąd wyraz ten jest synonimem wyrazu *carnevale*, poch. od łac. *carnem levare* (usunąć mięso). Za etymologią *carnem laxare* (bo istnieją także inne wywody etymol.) przemawia jeszcze termin rumuński *lasare de carne*, oznaczający dzień poprzedzający post.

Jako rodzaj literacki jest to utwór poetycki o cechach ludowych, zbliżony formą do utworu *ballata* i właściwie stanowi odmianę tejże. Śpiewany był w czasie zabaw karnawałowych w Italii od piętnastego wieku począwszy, w szczególności zaś we Florencji w XV i XVI w. podczas maskarad. Do ustalenia formy i nazwy oraz rozpowszechnienia tego rodzaju przyczynił się głównie Lorenzo il Magnifico, sam autor tych *canti*. Od jego to czasów dawne *Canzoni a ballo*, śpiewane w okresie karnawałowym, zastąpiono przez *Canti carnascialeschi*. Stwierdza to A. Grazzini il Lasca. Pisali

także tego rodzaju utwory Poliziano, Rucellai, Nardi, Giambullari, Alamanni i in., a nawet i Machiavelli. Treść tych pieśni jest wesoła, satyryczna i niekiedy nieprzyzwoita, także alegoryczna i moralna, przede wszystkim zaś opisowa, dotycząca różnych zawodów drobnomieszczaństwa i ludu włoskiego okresu Renesansu (np. Pieśń szewców, Pieśń pustelników, Pieśń żebraków itp.). Wartość artystyczna tych pieśni polega głównie na dowcipie i uszczypliwości oraz giętkości formy ósmiozłogłoskowca i na żywym rytmie. Poza Toskanią były w modzie te pieśni, lecz rzadko śpiewane, w Neapolu, gdzie zwano je *coccagne*. Zbiór najliczniejszy zachował się w wydaniu A. Grazziniego z r. 1559.

Bibliografia: O. Pianigani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 1—2, Milano 1943. V. Turri, V. Renda, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, Torino 1941. *Storia letteraria d'Italia, Il Quattrocento*, a cura di V. Rossi, Milano 1949. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. IX, Roma 1931. *Ital'jansko-russkij slovar'*, pod red. M. V. Sergievskogo, Moskwa 1947.

Walerian Preisner

CONTRASTO: (włoskie: spór, ros. спор, fr. *debate*, ang. *disputation*, niem. *Streitgedicht*) od łac. klas. (stwierdz. u Cicerona) *contra-stare*, przeciwstawiać się, sprzeciwiać się. Jako rodzaj literacki jest to utwór w postaci dialogu wierszowanego, niekiedy także i prozą; formy wiersza bardzo rozmaite. Często autor umieszcza na początku, w środku lub na końcu dłuższy lub krótszy ustęp narracyjny. Dialog ma charakter dysputy, sporu pomiędzy postaciami alegorycznymi lub personifikacjami pojęć abstrakcyjnych. Utwory te cechuje pewien nerw dramatyczny. Taki „spór“ toczy się pomiędzy np. Chrystusem i Szatanem, ciałem i duszą, diabłem i aniołem, pomiędzy umarłym i żywym, karnawałem

i postem, wiosną i zimą, różą i lilią, pomiędzy matką i córką itp.

Początek tego rodzaju sięga średniowiecznej poezji religijnej łacińskiej, później także i w języku włoskim; recytowali te utwory żonglerzy lub biczownicy na placach publicznych lub jarmarkach. Podzielić można *contrasti* na dwa typy: nabożne i świeckie. Wybitnymi autorami nabożnych byli: Bonvesin da Riva, autor *Rationes quare Virgo tenetur diligere peccatores*, tj. spór pomiędzy Matką Boską i szatanem (w rękopisach dochowały się dokumenty ikonograficzne w stylu średniowiecznej groteski jako ilustracja do tego utworu), oraz Jacopone da Todi (w. XIII). Wśród świeckich szczególnie zasługują na uwagę: *Altercatio Phillidis et Florae*, gdzie rozstrzyga się spór, czy lepiej kochać uczzonego, czy rycerza. Autorami *contrasti amorosi* są: Rambaldo Vaquerias (piszący w jęz. prowansalskim *contrasto*: *Domna, tan vos ai pregada, sius platz, qu'amar me volhatz*); Cielo d'Alcamo, autor słynnego *contrasto* zaczynającego się od słów: *Rosa fresca aulentissima*; następnie Cieccho dell' Anguillara i Giovanni Pugliese. Treścią tych utworów jest dysputa pomiędzy mężczyzną a niewiastą, która ostatecznie ulega i godzi się na miłość. Do typu *contrasto* należą także utwory, jak *Figlia che vuol marito* („Mamma mia voglio marito, marito, Figlia mia, chi è, chi è”), a także *Contrasto di malmaritata* (spór i narzekanie źle wydanej za mąż). Jako forma ludowa i artystyczna *contrasto* kwitł szczególnie w XIII w. (Do typu tego należą także niektóre francuskie *fabliaux*, zwłaszcza o treści obscenicznej). Dziś jeszcze w Italii rodzaj ten cieszy się popularnością u ludu. Liczne refleksje znaleźć można także i w sztukach plastycznych.

Również w muzyce istnieje rodzaj kompozycji zwany *contrasto*, gdzie elementami zasadniczymi są ruch i spoczynek.

Bibliografia: *Thesaurus Linguae Latinae*, ed. Acad. Quinque German.,

vol. IV, Lipsiae 1906—1909. *Storia letteraria d'Italia, Il Duecento*, a cura di G. Bertoni, ed. 3-a, Milano 1947. B. Wiese, U. Percopo, *Geschichte der italienischen Literatur*, Leipzig—Wien 1899. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XI, Roma 1931. W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1924.

Walerian Preisner

CONTRASTO AMOROSO: zob. CONTRASTO

DIATRYBA: starogr. dosł. przebywanie, pobyt (w szkole), częściej jednak określano tą nazwą wykład spisywany i ogłaszany zazwyczaj w swobodnym opracowaniu przez uczniów (por. np. *Arriana Diatryby Epikteta*). — Tak więc diatryba była wyrazem pewnego kontaktu ucznia z nauczycielem. Ale starożytni nigdy nie oznaczali tą nazwą popularnych kazań na tematy etyczne, a więc utworów, które my dziś zaliczamy do tego rodzaju literackiego, i nic nie wiedzieli o odrębnej treści diatryby.

Samo pojęcie wprowadził do historii literatury greckiej dopiero H. Usener (*Epicurea*, 1887) i wyodrębnił ten rodzaj literacki formalnie oraz treściowo. Usener dał też początek badaniom, które wykrywały ślady tego rodzaju literackiego na przestrzeni całego piśmiennictwa greckiego aż do kazań chrześcijańskich włącznie. W nowszych czasach nie brakło sceptycznie usposobionych badaczy, którzy, jak np. K. Münscher, przestrzegali przed używaniem pojęcia diatryba, gdyż ona nie da się zdefiniować, jako niemal beztreściowa, a przy tym nie można jej dość ściśle odgraniczyć od innych rodzajów literackich (podobnie jak np. periegeza). Cała literatura naukowa o utworach, które my dziś nazywamy diatrybą, opiera się na późniejszych autorach, na Senece, Epiktecie, Dionie Chryzostomie, na różnych przeróbkach rzymskich (np. *Listach* i *Satyrach* Hora-

cego), na parodystyczno-satyrycznym odłamie późniejszego piśmiennictwa cynicznego (tzw. satyrze menipejskiej i jej kontynuacjach aż do Lukiana). Historia diatryby sięga do kazań chrześcijańskich.

Forma diatryby ustaliła się w deklamacjach szkolnych, a wywodzimy ją z dialogu o tyle, że deklamator w miejscе dwóch osób przemawiających w dialogu wprowadził tutaj siebie oraz jakąś sfingowaną osobę przeciwnika, po czym wywiązywała się walka na słowa (logomachia). Jest więc diatryba uboczną formą dialogu, przemienionego w deklamację. Do stylistycznych jej właściwości należy żwawa, pośpieszna dykcja, krótkie, jakby posiekane, nieraz zrytmizowane zdania, które zastępują obecnie okrągłe okresy oficjalnego stylu retorycznego i należą do tzw. azjańskiej manieri stylistycznej.

Jeżeli chodzi o treść, diatryba moralizuje i piętnuje ludzką głupotę, gani i ośmiesza. Dlatego łatwo wpada w ton patetyczny. Dalsza właściwość: skłonność do teatralnego patosu. Tak więc diatryba jest rodzajem filozofii moralizatorskiej, która się kryje pod płaszczykiem retoryki.

Linia rozwojowa diatryby prowadzi od naukowego dialogu platońskiego do popularnej literatury budującej, w której chodzi o to, aby większej ilości słuchaczy wpoić jakąś zasadę moralną o treści łatwo zrozumiałej. Tradycyjna forma dialogu jest tu uzasadniona względami tylko stylistycznymi, a nie rzeczowymi. Ten środek stylistyczny służy do ożywienia i spopularyzowania treści, przy czym autor załatwia się z ewentualnymi zarzutami również w formie dialogu.

Kulturalne i społeczne podłoże diatryby przedstawia się następująco: filozofia, która w pismach Platona i Arystotelesa zwracała się głównie do wykształconej elity społecznej, głównego podówcza swego konsumenta, przybiera w epoce hellenistycznej charakter demokratyczny, i to w dość wysokim stopniu. Zwłaszcza propaganda stoicka kierowała

się do mas. Sprzyjało temu pewne wyrównanie się różnic społecznych, właściwa tej epoce chęć zdobycia wyższego wykształcenia, występująca w dość szerokich kołach społeczeństwa hellenistycznego, oraz zwrócenie się filozofii do praktycznych raczej zagadnień życiowych. — Już Sokrates w rozmowach prowadzonych na rynku nawiązywał żywy kontakt z szarym obywatelem i rzemieślnikiem. Ta sokratyczna tradycja utrzymywała się nadal za hellenizmu, głównie za pośrednictwem cyników, którzy m. in. propagowali ideę samowystarczalności człowieka, żyjącego zgodnie z naturą i bez większych potrzeb. Z czasem wytworzył się zasób pewnych wypowiedzi na takie etyczne tematy, w nich też odbija się grecki temperament z całą swoją żywotnością. Zbierają je uczniowie i to, co usłyszeli od mistrza, dalej propagują. Tradycja ta narasta czasem około pewnych typowych postaci, jak np. przysłowiowego Diogenesa, Heraklesa i in. W podobnej formie działa propaganda na masy.

Diatryba nie oznacza więc bynajmniej jakiegoś postępu w filozoficznym myśleniu i stąd mało się nią interesowali historycy filozofii. Dlatego większe jest jej znaczenie dla historii kultury: jest diatryba symptomatycznym objawem tego, że filozofia hellenizmu nie idzie w głąb, ale raczej zaczyna obejmować masy. Dlatego też późniejsi zarówno poeci, jak literaci opierają swe dzieła na pewnej filozoficznej podbudowie, a i nagrobkowe napisy zdradzają pewien pokost filozoficzny, właściwy przeciętnie wykształconemu człowiekowi owych czasów. Prawdziwy skarbiec budujących sentencji i powiedzonek, które odnoszą się do najważniejszych problemów społecznych i najbardziej aktualnych kwestyj codziennego życia, gromadzi się w ciągu całych wieków, poczynawszy od epoki hellenistycznej, i znajduje przytułek w różnych antologiach czy florilegiach.

Rodowód diatryby w konkretniej twórczości literackiej wyprowadzają niektó-

rzy z przypowieści sofistów, których przykładem jest np. opowiadanie Prodikosa o Heraklesie na rozstajnych drogach, zanotowane u Ksenofonta (*Memor.* II 1, 21 nn.). U samego też Ksenofonta we *Wspomnieniach o Sokratesie* spotykamy motyw o trudzie, biedzie, wstrzeźliwości, o rozrzutności oraz Sokratesową naukę o samowystarczalności człowieka.

Kiedy w epoce hellenistycznej zmieniło się audytorium filozofów, zmieniła się też wykładowa forma dialogu sokratycznego: publiczność demokratyczna, aczkolwiek żadna pouczenia, nie mogła nadażyć za ścisłym i naukowym rozwijaniem jakiegoś tematu. Ten nowy i — jak widzieliśmy — pozorny dialog, który wtedy powstał, okraszono ponadto stylem kwiecistym, a według starożytnych pierwszy miał go wprowadzić do nowego gatunku, który my nazywamy diatrybą, Bion, żyjący w III w. p.n.e. Treść jego „kazań” znamy z późniejszych wyciągów. W jednym z nich radził np., „żeby będąc dobrym mężem tak samo dobrze zagrać rolę wyznaczoną przez los, jak dobry aktor gra dobrze każdą rolę daną mu przez poetę. Bo i poeta raz daje rolę pierwszorzędną, drugi raz podrzędną, raz rolę króla, drugi raz żebraka”. W innej diatrybie znów Bieda przemawia do tego, który na nią narzeka: „Czemu ze mną walczysz? Czy czego dobrego jesteś przeze mnie pozbawiony? Czy umiarkowania? Czy męstwa? Czy ci brak rzeczy koniecznych? Czy nie pełne są drogi jarzyny? Czy nie pełne źródła wody? Czy nie dostarczam ci tylu legowisk, jak wielka jest ziemia?” (oba przekłady T. Sinki). W dalszym ciągu radzi Bieda, by człowiek nie próbował zmieniać okoliczności, ale sam siebie przygotował na wszelkie ewentualności, podobnie jak to czynią marynarze: raz płyną przy pomocy wiosł, to znów podnoszą lub spuszczaają żagle. Na wszelkie niedostatki znajduje Bion radę: a jeśli już biedak nie potrafi pozostać przy życiu, niechże odejdzie, jak z jarmarku,

niech się oddali bez przykrości, póki czas. Podobnie nie należy przywiązywać się do płaszcza, gdy stał się łachmanem etc. Bion nie gardził żadnym środkiem stylistycznym. Mamy u niego patos teatralny i widoczną niechęć do bardziej skomplikowanych konstrukcyj zdaniowych.

Znamy Biona tylko z cytatów późniejszego Telesa, zachowanych znów w wy ciągu niejakego Teodora. Teles, prawie nie znany autor i przez żadnego antycznego pisarza nie cytowany, jest dla nas najstarszym reprezentantem całego rodzaju literackiego i właściwie jedynym przedstawicielem prozy III w., cennym ze względu na autorów, których fragmenty przytacza. Głosił on m. in., że pieniądze nie zaspokajają wszystkiego, a ubóstwo nie przeszkadza filozofowaniu.

Wykazano (Geffcken, 1909), że moralistyka cyniczna zasilala również poezję hellenistyczną, np. epigramatykę, a zwłaszcza satyrę. Uprawiał ją w bezstylowej formie, na przemian wierszem i prozą Menipp z Gadary (ok. 280 p.n.e.), znany z fragmentów i z rzymskich naśladownictw, np. satyr menippejskich Warrona. Do tej samej rodziny należy wędrowny sofista I w. n.e. Dion Chryzostom, który głosząc konwencjonalną stoicko-cyniczną etykę jeździł z deklamacjami sofistycznymi po całym świecie grecko-rzymskim.

Poważniejszą w stylu i treści diatrybę reprezentuje współczesny Neronowi i działający w Rzymie Muzoniusz. Nie zostawił on żadnych pism, podobnie jak Sokrates, ale zachowały się dość duże fragmenty diatryb, spisanych przez ucznia. Wynika z nich, że tematyka Muzoniusza nie odbiegała wiele od tradycyjnych w całym rodzaju literackim komunalów. I tak mówił Muzoniusz np. o chętnym znoszeniu trudów, udowadniał, że wygnanie nie jest niczym złym, a omówiwszy główny cel małżeństwa zastanawiał się nad tym, czy ten związek przeszkadza filozofowaniu i czy wszystkie urodzone dzieci trzeba żywić. W jednej z diatryb zapytywał, czy córki

należy wychowywać podobnie jak synów. Dawał tu odpowiedź twierdzącą, wykazując w innej znów pogadance, że i kobiety powinny oddawać się studiom filozoficznym.

Głównym jednak przedstawicielem diatryby za cesarstwa jest ułomny niewolnik frygijski Epiktet (przełom I i II w.). Sam podobno nic nie pisał. Znajomość jego filozofii, która cieszyła się wielką popularnością zarówno u młodych ludzi, jak i u dorosłych, zawdzięczamy wspomnianym na wstępie notatkom Arriana (II w. n.e.). Epiktet skreślił obraz idealnego filozofa, którego istota, jak wykazywał, nie polega na dekoracyjnym płaszczu żebraczym, na kiju i długich włosach... Wielkie bowiem jest filozofa zadanie: Zeus posłał go do ludzi, by ich pouczał, co złe i dobre. Szczęścia należy szukać w swym wnętrzu, a nie w dobrach zewnętrznych. Trzeba więc wejść w siebie. Ubóstwo napełnia Epikteta raczej radością i beztróską. Prawdziwy cynik powinien być gotów na wszystko. Jedynym jego opiekunem jest Zeus.

Ta popularna moralistyka hellenistyczna poprzez szkoły retoryczne zawędrowała również i do satyryków rzymskich, a niejednen motyw Menippa czy Biona znalazł się potem w utworach Warrona i Horacego. Propaganda etyczna wśród mas osiąga swój punkt szczytowy w okresie rzymskiego cesarstwa, kiedy to orgie występku i zbytku, wzmagający się ucisk despotyzmu i związane z nim służalstwo zdają się zapowiadać powolne rozpadanie się cywilizacji i kultury duchowej wielkiego imperium. Chrześcijaństwo, które tymczasem już wstąpiło na widownię dziejów kultury, musiało zetknąć się z pogańską diatrybą. Wpływ jej wykazano też w listach i niektórych ewangeljach Nowego Testamentu, u Klementa Aleksandryjskiego, który przejął całe partie z Muzoniusza, a nawet u Bazylego W., Grzegorza z Nazjanzu (IV w. n.e.) i u wielu innych autorów.

Tak więc diatryba stanowi ważny ele-

ment moralizatorskiej literatury antycznej i chrześcijańskiej.

Bibliografia: A. Modrze, RE II 9 (1934), s. 375 nn., hasło *Teles. K. Münscher*, *Burs. Jahresberichte*, 170, 1919, 8 nn. E. Norden, *Die ant. Kunstprosa*, I 129 nn., Leipzig—Berlin 1909.

T. Sinko, *O tzw. diatrybie cyniczno-stoickiej*, „Eos“ 21, 1916, s. 21 nn. Tenże, *Literatura grecka* II, 1, 16 nn., Kraków 1947; III 1, 127, Kraków 1951. P. Wendland, *Die hellenistisch-röm. Kultur*, Tübingen 1907, s. 39 nn.

Jerzy Schnayder

UZUPEŁNIENIA

W rubryce Uzupełnienia będziemy zamieszczać wszelkie uwagi i spostrzeżenia do Materiałów do Słownika Rodzajów Literackich nadsyłane nam przez czytelników, szczególnie w zakresie bibliografii. W bieżącym numerze zamieszczamy uzupełnienie do Materiałów ogłoszonych w tomie I „Zagadnień“ nadesłane nam przez dr J. A. Klausnera (Jerozolima).

GEISLERLIEDER, I, s. 206, ma być: J. Greven, *Die Anfänge der Beginen*, „Vorreformationsgeschichtliche Forschungen“, VIII, 1912.

KUPLET BOHATERSKI, I, s. 213, dodać: R. M. Alden, *Eng. Verse*, 1903.

MABINOGION, I, s. 214, dodać: prze-

kład ang. B. et. Th. Jones, London—New York 1949, repr. 1957 (z przedmową), Th. Parry, *A History of Welsh Literature*, 1955 (przekład z walijskiego na j. ang. H. J. Bell).

PROPEMPTIKON, I, s. 216, dodać: F. Jäger, *Das antike Propemptikon*, 1913.

Do bibliografii hasła **BALLADA** dodaje prof. W. Weintraub (Cambridge, Mass., USA) nast. pozycje:

1. William James Entwistle, *European Balladry*, Oxford, Clarendon Press, 1939.

2. M. J. C. Hodgart, *The Ballads*, London, Hutchinson's University Library, 1950, nr 38.

SPIS TREŚCI

ROZPRAWY

	Str.
1. Juliusz Kleiner, The Role of Time in Literary Genres	5
2. Сергей Советов, К вопросу о поэтике лирической поэмы „Мцыри” М. Ю. Лермонтова	13
Zagadnienie poetyki lirycznego poematu „Mnisi” M. J. Lermontowa. Streszczenie	36
Zur Frage der Poetik des lyrischen Poems „Der Novize” von M. J. Lermontow. Zusammenfassung	37
3. Victor Klemperer, Fénelon	39
Fénelon. Streszczenie	66
4. Stanisław F. Michalski, Zagadnienia rodzajów literackich w literaturze i poetyce indyjskiej	69
Problèmes des genres littéraires dans la littérature et dans la poétique indiennes. Résumé	87

DYSKUSJE

Ireneusz Opacki, Genologia a historycznoliterackie konkrety . . .	91
---	----

PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

Dragiša Živković, Jugosłowiańska nauka o literaturze od 1945 r. . .	97
---	----

II. RECENZJE

1. Marius-François Guyard, La Littérature comparée, Paris 1951 (Teresa Cieślukowska)	128
2. Francis Fergusson, The Idea of a Theater, New York 1955 (Wanda Lipiec)	132
3. Ob oczerkie. Sbornik statiej pod riedakcijej P. F. Juszina. Moskwa 1958 (Jan Trzynadłowski)	134
4. Hugo Kuhn, Gattungsprobleme der mittelhochdeutschen Literatur. München 1956 (Mieczysław Urbanowicz)	138
5. Jean Fabre, Une Question de terminologie littéraire: „Paul et Virginie, pastorale”, Toulouse 1953 (Stefania Skwarczyńska)	140
6. Victor Klemperer, Delliles „Gärten”: ein Mosaikbild des 18. Jahrhunderts, Berlin 1954 (Stefania Skwarczyńska)	144

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH“

	Str.
'A 'Ai (Aleksander Lech Godlewski)	149
Abecedariusz (Maria Grzędzińska)	152
Acta martyrum (Tytus Górski)	153
Annales (Zofia Gansiniec)	155
Ansingelieder (Arno Will)	162
Arbeitslieder (Arno Will)	163
Aśis (J. Lonczak)	164
Anukramanī (Helena Willman-Grabowska)	164
Barzelletta (Walerian Preisner)	165
Basm (Stanisław Łukasik)	165
Bhāna (Helena Willman-Grabowska)	168
Bhānikā (Helena Willman-Grabowska)	169
Bhīlukī (Helena Willman-Grabowska)	169
Blason populaire (Lidia Łopatyńska)	169
Bocet (Stanisław Łukasik)	169
Clerihew (Witold Ostrowski)	170
Canto carnascialesco (Walerian Preisner)	170
Contrasto (Walerian Preisner)	171
Diatryba (Jerzy Schnayder)	172
Uzupełnienia	175

PRACE WYDZIAŁU I

1. Ułaszyn H. Pochodzenie etniczne nazwy *Ukrainiec*
2. Bornstein B. Teoria absolutu
3. Stieber Z. Toponomastyka Łemkowszczyzny, cz. I, Nazwy miejscowości
4. Skwarczyńska S. Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich, t. I
5. Boleski A. Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842—1848)
6. Stieber Z. Toponomastyka Łemkowszczyzny, cz. II, Nazwy terenowe
7. Kaczorowski S. O niektórych przekształceniach podziału
8. Skwarczyński Z. Chłop i sprawa chłopska w romansie stanisławowskim
9. Schnayder G. De periegetarum Graecorum reliquiis
10. Ułaszyn H. Znaczenie nazw Wielkopolska i Małopolska
11. Ułaszyn H. Język złodziejski
12. Dejna K. Polsko-laskie pogranicze językowe na terenie Polski, cz. I
13. Boleski A. Spośród słownictwa „Króla-Ducha”
14. Schnayder G. De itinerariis poematis Romanorum
15. Dejna K. Polsko-laskie pogranicze językowe na terenie Polski, cz. II
16. Śmiech W. Rozwój historyczny polskich grup spółgłoskowych *śř, *žř, *žř
17. Łopatyńska L. Rodzaje dramatyczne we Francji w XX wieku
18. Kotarbiński T. Traktat o dobrej robocie
19. Smoczyński P. Przyswajanie przez dziecko podstaw systemu językowego
20. Wallis M. Dzieje zwierciadła
21. Stieber M. Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny, z. I
22. Ossowska M. Moralność mieszczańska
23. Boleski A. Słownictwo Juliusza Słowackiego (1825—1849)
24. Kielski B. Struktura języków francuskiego i polskiego w świetle analizy porównawczej, cz. I
25. Bałutowa B. Dramat Bernarda Shaw
26. Budziszewska W. Żargon ochweśnicki
27. Czapczyński T. Tułacze lata Marii Konopnickiej
28. Kotarbiński T. Wykłady z dziejów logiki
29. Kawyn S. W kregu kultu Mickiewicza
30. Czapczyński T. „Pan Balcer w Brazylii” jako poemat emigracyjny
31. Ostrowski W. Wczesna poezja Tennysona
32. Stieber Z. Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny, z. II
33. Narbutt O. O pierwszym polskim podręczniku logiki
34. Skwarczyński Z. W szkole sentymentalizmu
35. Kielski B. Słownik terminologii gramatycznej francuskiej i polskiej
36. Gerlecka R. Wczesna twórczość Władysława Orkana

Cena zł 30.—